cahiers du CINEMA



N° 278-279 — 18 F

A PROPOS DE LA TRADUCTION PLUS OU MOINS PIRATE DES CAHIERS

« Désormais je serai terrible »
(Tsar Ivan, deuxième partie)

Il apparaît que, de plus en plus fréquemment, des articles publiés dans les *Cahiers* sont reproduits à l'étranger, soit dans des revues, soit dans des recueils d'écrits sur le cinéma. Nous n'aurions qu'à nous féliciter de l'intérêt dont ces reproductions témoignent pour notre travail, si elles ne s'accompagnaient parfois d'une façon d'agir à notre égard pouvant aller de la plus grande à la moindre désinvolture.

Il y a d'abord ceux qui, non contents de ne nous demander aucune autorisation, ne se sentent même pas tenus à nous faire parvenir un exemplaire de leur publication. Nous apprenons qu'y sont repris des articles des *Cahiers* par ouï-dire, ou en tombant dessus par hasard.

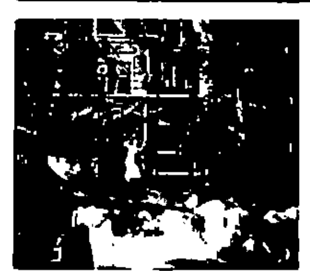
Il y a ceux qui, ne nous ayant avertis de rien, et donc n'ayant acquitté aucun droit de reproduction, prennent quand même la peine de nous faire connaître leur traduction après coup, parfois en nous remerciant.

Il y a enfin ceux, amis de par le monde, qui participent à, voire dirigent des revues proches des *Cahiers* et, dans le souci de faire connaître le travail qui s'y fait, ont pris l'habitude de reproduire certains textes au nom d'un soutien réel et de ce qu'ils supposent être un consensus de fait.

Il ne nous est plus possible de laisser se perpétuer pareil état de choses.

Nous rappelons donc que *la reproduction de textes publiés dans les* Cahiers est *rigoureusement interdite* sauf accord écrit entre l'éditeur et nous pour chaque cas particulier, en espérant n'avoir pas à faire jouer la législation en vigueur pour les problèmes de traduction.

cahiers du CINEMA



Technicolor n° 11 Série B, de Jacques Monory (1977)

N° 279-280 AOUT-SEPTEMBRE 1977

REDACTION EN CHEF : Serge DANEY, Serge TOUBIANA. ADMINISTRATION : Anne-Marie ROY. DOCUMENTATION : Thérèse GIRAUD. REDACTION : Pascal BONITZER, Jean-Louis COMOLLI, Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD, Pascal KANE, Serge LE PERON, Jean NARBONI, Jean-Pierre OUDART et Louis SKORECKI.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92-20.

Libérons Paradjanian

Les chevaux de feu



1. Au moment où nous écrivons ces lignes — 10 juillet 77 :

— à Moscou, le Xème Festival International du Film ouvre ses portes ;
— dans un camp d'internement « à régime sévère » de la région de Kiev, le cinéaste arménien Paradjanov voit ses yeux se fermer chaque jour un peu plus (malade des yeux, on l'oblige à coudre des sacs).

2. *« Je m'appelle Paradjanian et non Paradjanov. Mes parents ont dû russifier leur nom comme d'autres familles de républiques soviétiques non russes »*, a-t-il confié à Jean Vidal (réalisateur à la Télévision Française qui a écrit avec lui un scénario). L'œuvre et la vie de Paradjanov se situent à la croisée de diverses résistances nationales à l'Etat soviéto-russe.

3. En août 65, au cours de la première à Kiev de son film *Les Ombres des ancêtres oubliés* (Les chevaux de feu) il prend parti pour les vingt militants de la culture ukrainienne qui venaient d'être arrêtés. Ses ennuis commencent. Bientôt il n'a plus le droit de tourner.

4. On l'accuse successivement de trafic de devises, de vols d'antiquités (icônes, etc.), de viols (femmes, enfants), mais c'est finalement pour homosexualité qu'il est condamné en décembre 73 à cinq ans de camp (à régime sévère). En 71, le KGB inscrit dans son dossier son refus de témoigner contre Valentin Moroz, historien ukrainien (qui purge actuellement une peine de sept ans de camp).

5. On a pu voir récemment à l'Olympic son dernier film *Couleur de la grenade*, réalisé en 67. Mutilé par la censure, puis interdit. A coup d'images d'une étonnante splendeur, fortement symboliques, c'est une évocation de Saïat Nova, un troubadour arménien du 18e siècle. Analogie entre l'Eglise de cette époque et le pouvoir soviétique. Situation du poète entre peuple et pouvoir.

6. Cette projection (devant l'affluence, on dût en faire trois) était organisée par le Comité International contre la répression (Pliouchtch, Schwartz, Pélikan, J.-J. Marie, etc.) qui a engagé depuis décembre 76 un mouvement pour la libération de Paradjanov. Si l'on veut s'y joindre, on peut : envoyer sa signature au texte présenté aux autorités soviétiques, envoyer de l'argent (entre autres pour sortir le film, le faire sous-titrer) à J.-J. Marie, 111, rue de Reuilly, appart. 2A2, 75012 Paris, CCP Paris 15 872-89 V.

7. On peut aussi prendre toute sorte d'initiatives. Par exemple, dans les Festivals, les Rencontres, les Colloques, faire signer aux présents une pétition exigeant la libération de Paradjanov et la remettre aussitôt au représentant de l'Etat soviétique qui se trouve là (avec, bien sûr, copie à l'Ambassade du pays, copie à Moscou, copie à la presse). Il faut faire en sorte que les missi-dominici de Soviet-Export-Film ne puissent faire autrement que de ramener dans leur dossier de presse quelques coupures sur le cinéaste arménien Paradjanov.

J.-P. F













Ex. de Jacques Monory

Le cinéma dans la peinture

Les arrêts sur l'image de Jacques Monory

Entretien avec Jacques Monory

Cahiers. *Tu as fait deux films,* Ex *et* Brighton Belles, *que nous avons pu voir au Musée d'Art Moderne. Est-ce que tu peux parler des conditions dans lesquelles tu as été amené à les faire ?*

J. Monory. Le premier (*Ex*), je l'ai fait en 1968. A ce moment là, je faisais une série de tableaux sur les « Meurtres » et je voulais écrire un long roman de 12 *meurtres*. Finalement, c'est devenu un document de 25 minutes de lecture avec seulement trois meurtres : c'était une sorte de scénario.

En fait, j'ai une éducation cinématographique. Ma formation n'est pas littéraire. J'ai un peu lu, comme tout le monde, mais ce qui m'a influencé dans mon travail c'est vraiment le cinéma ; je crois que je suis le peintre le plus cinématographique de par le cadrage, l'ambiance, les sujets. Le cinéma qui m'a le plus touché, c'est celui de ma jeunesse. J'allais au cinéma avec passion voir les films américains de cette époque là. Par exemple *Citizen Kane* est un film qui m'a énormément bouleversé.

J'ai fait ce petit film, donc. J'en avais la nécessité. Il a coûté un million de centimes de l'époque, c'est-à-dire assez peu. Mais je n'avais pas d'argent. Je suis allé voir un ami et je lui ai dit : « il faut vraiment que je le fasse » ; et il m'a donné l'argent. Je me suis aperçu d'une chose, c'est que les gens sont impressionnés quand ils sentent que c'est pour vous une question vitale, et à ce moment là ils sont prêts à vous aider. (Quand on demande cent millions, c'est peut-être plus problématique !).

Quand je revois ce film, je le trouve un peu naïf mais je continue à être d'accord avec. Lorsque je l'ai fait, tous les éléments qui sont dedans avaient une réalité dans ma vie : un mélange de mes obsessions et des obsessions collectives, ma vie privée, une course vers le meurtre. Les gens ne le savent pas. Si le film marche, ils doivent le ressentir et c'est ce que je voulais : créer un climat qui exprime cela. Les acteurs représentent des personnes réelles que je connaissais à l'époque et qui m'étaient chères, tous les éléments, toutes les images qui sont dans le film faisaient réellement partie de mon univers...

Cahiers. *Et dans le film, ce personnage que l'on voit courir de trois-quart dos, c'est toi ?*

J. Monory. Oui.

Cahiers. *Et tu faisais des tableaux en même temps que le film ?*

J. Monory. Exactement. J'avais commencé des *meurtres* avant de commencer le film et, au moment du dixième *meurtre* exactement, je me suis mis à faire le film. Et avant de le terminer, j'en ai prélevé une image dont je me suis servi pour faire une toile. Les deux démarches étaient donc totalement liées, ce qui n'est pas étonnant car à cette époque là, ma peinture et le cinéma s'incluaient mutuellement, plus visiblement qu'actuellement d'ailleurs où ma recherche est un peu différente, ou davantage au deuxième ou au troisième degré.

Cahiers. *Tes films, pensais-tu, en les faisant, à un public particulier ?*

J. Monory. Je ne pensais qu'à moi. *Ex*, je pensais que personne ne le verrait jamais. Mais à ce moment là l'underground est devenu à la mode, la Galerie Givaudan a présenté des « films à vendre », les musées se sont intéressés aux films de peintres etc. Tant mieux, j'ai eu de la veine.

Cahiers. *Dans tes films, comme dans tes toiles, il y a un rappel de ces films américains dont tu parlais, un rappel de leur climat, de leur intensité dramatique. Il semble que pour toi comme pour beaucoup de cinéastes contemporains importants, c'est l'Amérique qui vous a donné envie de fabriquer des images...*

J. Monory. L'Amérique est notre enfant monstrueux qui nous fascine. Je me sens plus libre en Amérique ; je parle mal, et les images deviennent encore plus intenses. La violence me paraît moins camouflée par un décor d'antiquaire.

Cahiers. *Peux-tu nous parler de* Brighton Belles ?

J. Monory. Je l'ai fait en 1974 mais ce fut beaucoup plus compliqué. *Ex*, c'était quelque chose d'extra court, comme une préface à quelque chose, ou un générique. *Brighton Belles*, je l'ai réalisé après avoir réalisé un roman-photo (*Deux*, qui pour

La trappe
Autour de 8 toiles de Monory, par Serge Le Péron



Penn Opéra. (Opéra glacé n° 10)

On a pu dire, il n'y a pas si longtemps (A. S. Labarthe, 1972) que pour André Bazin le film moderne était une dispositif, un « piège à attrapper du sens » : entre les événements discontinus des récits de Rossellini ou dans la profondeur de champ et le plan séquence de Welles *gît* le sens. Le sens qu'il faut *aller chercher*, qui vous attire comme l'eau au fond du puits ou le trou noir de la trappe.

Aujourd'hui encore, la modernité pourrait se définir comme ce qui casse la rhétorique et fait apparaître (dans un déroulement narratif, une histoire) *pour nous y entraîner*, le néant qu'elle recouvre.

Parlant de la peinture, Monory dit : *« elle ne vous saute jamais dessus, vous pouvez passer devant une toile, n'y prêter que peu d'attention, aller vers une autre, puis revenir à la première, et la regarder sous différents axes, dans sa totalité ou dans le détail. Alors que le cinéma, au contraire, vous prend tout entier, capture l'attention, le regard, l'ouïe. Impose un axe de visionnement ».* Inégalité du rapport en effet puisque le film bouge alors que le spectateur se trouve figé sur son siège.

Les toiles de Monory, d'une certaine manière, relèvent le défi du cinéma assaillant le spectateur, le capturant, *l'épinglant*. Voyez *Penn Opéra :* un chanteur (une « attraction ») pris dans l'insert d'un cadre, entre deux scènes, celle du spectacle et celle de la mort, dans la trappe du souffleur ainsi retournée, tend l'index vers le spectateur, capte son regard, regard qui ne rencontrera pas celui du chanteur mais qui tombera dans le noir du bandeau.

Ainsi Gilbert Lascault (*Derrière le miroir*. Janvier 76) évoque-t-il, à propos de Jacques Monory qui, décidemment est un moderne, « l'amateur de trappes » décrit par Gaston Leroux.

moi, était en fait un film) avec Franck Venaille. J'ai eu alors la possibilité (à travers *Unité 3*, la maison de production) de présenter au Centre du Cinéma un scénario qui reprenait un peu le roman-photo. Seulement, tout cela a demandé beaucoup de temps pour réunir toutes les conditions matérielles de réalisation. Et c'est ça qui est ennuyeux dans le cinéma : on pense à une chose et on ne la réalise qu'un an après. Et au bout d'un an, moi j'avais pensé à autre chose. Quand j'ai fait le film, je n'avais plus cette passion et mes idées avaient changé. Tout cela a eu des incidences sur le film lui-même. Par exemple, les acteurs. Ils comptent énormément. Au cinéma, il est nécessaire d'aimer les gens avec qui on travaille, d'avoir avec eux des rapports très passionnels. Par exemple, Micha, la fille blonde qui joue dans le film, celle qui visite le musée, ce n'est pas exactement ce que j'avais pensé et pourtant elle était très bien dans le roman-photo. Des gens peuvent être très bien en photo et très différents quand ils sont filmés, surtout s'ils sont très sensibles.

Cela venait sans doute de moi. Au moment du tournage, le film m'énervait un peu et j'avais tendance à me servir des gens comme on se sert d'objets, à les manipuler comme des objets.

Cahiers. *Peux-tu nous parler de ton prochain film ?*

J. Monory. Je n'ai que des séquences, des images, des symboles — un puzzle défait. J'attends la réelle nécessité et avec « l'histoire » évidente pour mettre le tout dans un déroulement visible. J'en attendrais idéalement d'aller plus loin, de dire avec plus de force, ce que je ressens du monde, son désordre éblouissant, et aussi, alors c'est vraiment ambitieux, un ordre créé par moi.

Cahiers. *Dans ta peinture, tu as affaire à des photos, des objets inanimés. Au cinéma tu dois compter avec les autres.*

J. Monory. C'est juste. La photo, la peinture sont proches de moi. Un sujet vous intéresse, vous faites 50 photos et puis vous en choisissez une. Au cinéma, vous ne pouvez pas couper constamment dans le mouvement, vous êtes obligés d'avoir le mouvement dans sa continuité. D'ailleurs, pour beaucoup, c'est ça l'intérêt du cinéma.

Cahiers. *Est-ce que tu travailles à partir de photos en couleurs ou en noir et blanc ?*

J. Monory. Je travaille seulement avec des photos noir et blanc. La couleur dans mon travail n'est jamais réaliste. Je n'ai pas besoin de référence colorée. Ce qui m'intéresse le plus profondément dans une photo, je ne peux pas le dire ; ou je peux le dire : son sujet. Pour *Brighton Belles* je me suis servi de photos que j'avais faites pour le roman. Les passages avec des photos fixes sont peut-être ce qu'il y a de mieux dans le film, de plus juste, de plus proche de ma démarche habituelle. Ce qui m'a passionné dans ce second film, ce sont les rapports entre l'image et la musique, le montage de la musique : j'avais fait une sorte de collage de musique pop et de Richard Strauss (*Elektra*) et de rugissements de tigre, de musique expérimentale. La musique intervient comme à l'opéra : elle accentue, amplifie les images, elle effraie, elle annonce une séquence, un personnage ou l'arrivée d'une autre séquence, d'un autre personnage. Par exemple, les rugissements du tigre entendus au moment où cette femme se promène dans le musée de minéralogie, cela prépare la venue de l'autre femme. C'est la contradiction entre ces trois sons mélangés (rugissements, Laura Nyro, Elektra) qui est riche psychologiquement. Aussi, j'étais très intéressé par le côté catastrophique de cette musique. Ce que je préfère dans le film, c'est le début : cet avion téléguidé pour faire des expériences sur les accidents que l'on fait percuter le sol à l'atterrissage et qu'on filme au téléobjectif et au ralenti. C'est un document extraordinaire (monté avec les hurlements d'*Elektra*). J'avais vu ce document il y a dix ans et j'ai eu beaucoup de mal à le retrouver.

Cahiers. *Il y a aussi cette toile où l'on voit l'avion détruit de l'aéroport de Beyrouth...*

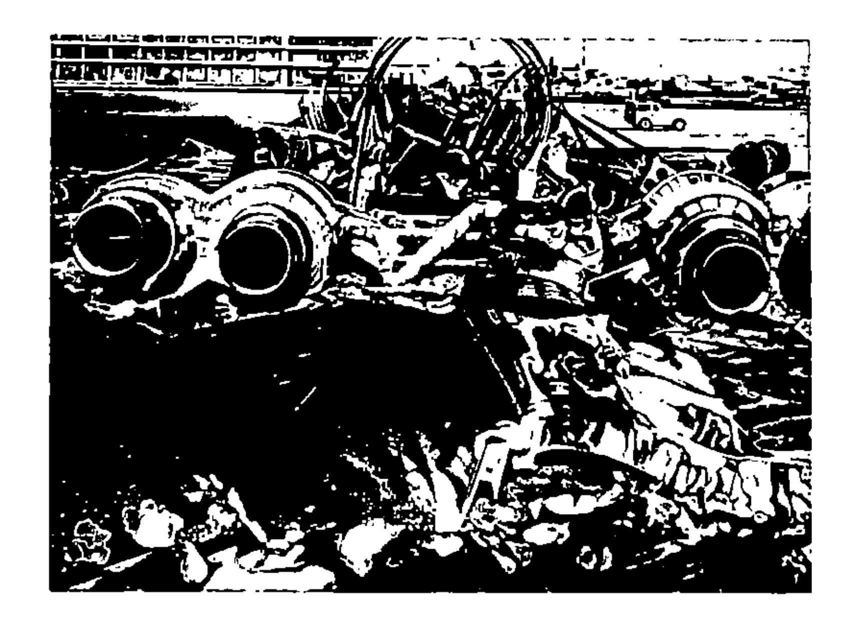
J. Monory. Oui mais ce n'est pas la même origine, même si c'est la même préoccupation. Pour moi, la peinture c'est d'emblée la réflexion et le cinéma la sensation. On vous plonge dans le noir et on vous prend physiquement. La peinture ne fait jamais ça, vous passez devant une toile : elle ne vous saute pas dessus, elle peut vous attirer insidieusement ou cruellement, et, dans le meilleur des cas, vous faire réfléchir.

Cahiers. *Tu as dit que le cinéma, c'était long, que ça impliquait des opérations complexes...*

J. Monory. Oui. Et il faut compter sur les autres. Dans la peinture, on est seul et ça, pour moi, c'est formidable. Pour réaliser une toile, il faut 200 francs. Alors qu'un film nécessite une multiplicité de moyens.

Couloir de la Gare d'Orsay.

Le dispositif change selon les époques et les disciplines ; les pièges varient. Ce couloir, par exemple, ne cache pas ce qu'il est : un décor, une ou plusieurs images complices. Mais l'*effet* est le même, le regard est retenu, séduit, *tendu*, il va basculer dans l'image. Le piège ne consiste plus dans l'illusion de réalité ou dans le simulacre de la profondeur : un miroir est tendu devant le couloir et en souligne la fonction de *leurre*. Jacques Monory n'est d'ailleurs pas un fanatique du détail, un obsessionnel de la ressemblance, il s'arrête quand « l'effet » est produit.



Aéroport, attentat, Proche-Orient.

Le plus souvent, les toiles de Monory procèdent par condensation de divers univers fictifs. Par exemple un univers intime (photos de famille) et un univers spectaculaire, public (les media). Il a peint cette toile d'après une photo de Paris-Match, « il n'a ajouté qu'une flèche indiquant quelqu'un qu'on a aimé et dont il ne reste rien ».

Mais cette flèche semble aussi indiquer l'emplacement de la trappe, elle semble dire : « par ici, la sortie ! ». Discrètement, elle indique au regard le chemin pour se perdre.

Cahiers. *Et au cinéma, il y a cette chronologie, ce cheminement obligatoire...*

J. Monory. Dans une toile, le film est là tout entier. On arrête une image et cette image devient symbolique, condensée. Elle dit une histoire de manière exemplaire, elle ne raconte pas toute l'histoire. C'est comme si le film était arrêté tout à coup, au point où toutes les images convergeraient. Avant, je juxtaposais plusieurs images mais je crois que dans l'idéal une image, c'est mieux que deux ou trois images. Elle est une sorte de réduction qui doit permettre à celui qui la regarde de dérouler mentalement tout le film dont elle est le symbole, et à l'imaginaire de refaire le film à cause de cette image. Au cinéma d'ailleurs, je trouve que les moments les plus forts sont souvent des moments d'arrêt sur l'image (même si on est un peu blasé aujourd'hui sur ce genre d'effet). Cette image fixe, soudaine, devient énorme, plus forte que le mouvement même : c'est une justification pour continuer à créer des images fixes dans ce monde où tout est en mouvement. Un des plus beaux films, de ce point de vue, c'est *La Jetée* de Chris Marker où il utilise systématiquement des images fixes, chargées au moins de trois niveaux.

Cahiers. *Il nous semble que beaucoup des cinéastes qui ont le plus innové depuis la guerre (des gens comme Bresson ou Antonioni) ont été* obsédés *par la peinture. Est-ce là un hasard ou n'y a-t-il pas entre cinéma et peinture ce souci commun : simuler la profondeur avec une image plate ?*

J. Monory. S'il y a obsession, ce serait celle de personnes qui doivent travailler avec beaucoup de contingences et que le travail des peintres avec la simplicité de leurs moyens fascine.

Cahiers. *Tu es aussi photographe. Beaucoup des photos qui te servent de modèle ont été prises par toi-même...*

J. Monory. Oui. Les trois-quarts sont des photos que j'ai faites moi-même, le reste des photos que j'ai prises dans les magazines, au cinéma, à la télé.

Cahiers. *Comment as-tu été amené à faire* Deux ? *Penses-tu que le roman-photo peut sortir de l'ornière où il se trouve, être utilisé d'une façon intéressante ?*

J. Monory. Un ami des arts éditeur a proposé à Venaille et à moi de travailler ensemble. Le roman-photo était idéal pour lui et pour moi. Une liberté totale et assez d'argent pour le faire en Belgique, à Londres, à Brighton. Il a été vendu en partie par souscription et a fini dans un circuit de librairies d'art et de collectionneurs.

Le roman-photo normal acheté par une clientèle spécifique demande une histoire spécifique (toujours la même), des poncifs absolus, toucher le rêve le plus dérisoire (tout cela est bien connu).

Notre désir aurait été de faire aussi un roman-photo pour gares, mais de la manière dont nous l'avons fait, 10 exemplaires auraient été vendus, et encore par erreur ! Il s'adresse à notre monde habituel, cultivé, sophistiqué, artistique, celui où l'on croit être plus libre.

Ce roman-photo n'a été que fantasmes hyper-subjectifs en forme de mass-media, mais fait avec plaisir, comme un film ou un tableau.

Je ne me sens pas beaucoup l'instinct éducatif.

Cahiers. *Est-ce que tes photos sont déjà mises en scène par toi ?*

J. Monory. Très rarement quand je me mets moi-même en scène dans mes tableaux. Je fais surtout des photos à l'occasion de voyages et je rassemble ainsi un matériel sur lequel je peux travailler. Sans la photographie, je ne sais pas ce que j'aurais fait. J'y ai été amené il y a une dizaine d'années quand je travaillais avec Delpire qui éditait des photographes comme Cartier-Bresson, Robert Frank, etc. J'ai beaucoup appris de ce travail que je faisais pour gagner ma vie : je devais choisir les photos et les mettre en page. Avant, les photos que j'appréciais le plus étaient celles des grands photographes, aujourd'hui, ce seraient plutôt les photographies d'amateurs, des photos que l'on trouve dans les magazines qui montrent des piscines, des bateaux à voile etc. Je suis plus intéressé aujourd'hui par des documents qui ne cherchent pas à produire un effet. Il y a de ça aussi dans les films de Chantal Akerman où les choses deviennent bêtes comme ça, volontairement...

Cahiers. *Tu parles « d'images bêtes ». Crois-tu que cette bêtise a de quoi fasciner, par opposition à la connerie, qui ne fait que désoler ?*

J. Monory. Des images « bêtes », pas encore travaillées, sont plus représentatives, plus justes, plus inconscientes. Pour celles que l'on a piquées parmi elles et chargées de tout ce que l'on est, de ce que

Piscine individuelle.

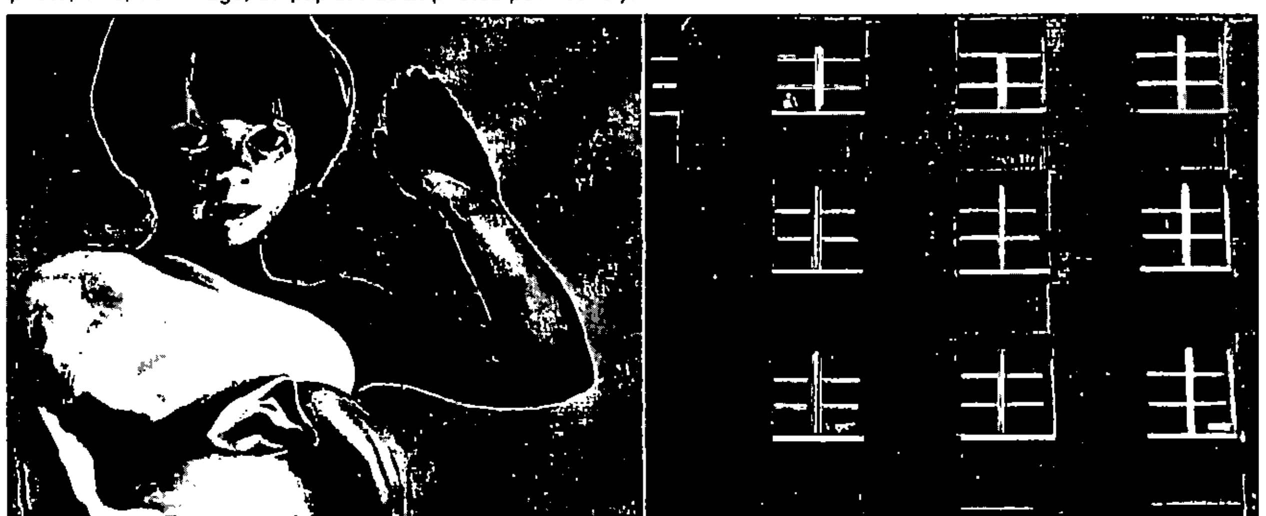
Cet homme sur cette toile peinte d'après une photo de catalogue pense creuser une piscine. En fait, il dessine les contours du trou par lequel il va disparaître (et nous aussi, si l'on n'y prend garde).

Antoine 1970.

Le bleu est le dénominateur chromatique commun, l'opérateur fictionnel qui condense le motif (souvent romantique : le souvenir, le passé, l'enfance) et le modernisme de la facture (photos de magazines, télévision, cinéma). Mais le montage varie. Ici le découpage tout à fait cinématographique (le cinéma comme citation) en un plan moyen et un plan général.

Dans sa prochaine série — appelée *Technicolor* — Monory opère cette contraction d'hier (souvenirs d'un voyage en Amérique) et d'aujourd'hui par l'utilisation de trois couleurs qui rappellent la légendaire mauvaise qualité de la télévision américaine, la « couleur Scopitone ».

Une manière radicale de dire ce que sont les souvenirs aujourd'hui, de les prendre pour ce qu'ils sont : de la pellicule photo, ciné, de l'image, du papier : deux photos pour cette journée de 1970.



l'on pense et que l'on renvoie dans ce monde, leur apparente bêtise peut encore multiplier leurs significations, leur détresse.

Cahiers. *Dans tes tableaux, les personnages et les objets sont accrochés par un regard précis qui, d'une certaine manière, les mettent en mouvement. Quelqu'un comme Fromanger semble plus intéressé par l'objectivité même du document.*

J. Monory. Oui. Dans les photos dont se sert Fromanger, il n'y a pas d'effet de mouvement. Il travaille d'ailleurs beaucoup sur des photos de format 6 x 6 qui enlève toute idée de mouvement. Nos deux démarches sont différentes même si nos préoccupations (par exemple les media) sont les mêmes. Moi, je prétends à l'hyper-subjectivité sur quelquechose qui appartient à tout le monde et qui pourrait être pris objectivement. Lui a une volonté de réalisme objectif. C'est pourquoi je travaille sur des photos de format 24 x 36 qui créent le mouvement plus aisément.

Cahiers. *Il y a dans tes toiles des appels de fiction, des départs...*

J. Monory. Je travaille de manière à projeter les gens dans une sorte de fiction. C'est le mouvement intérieur que je veux créer, un mouvement qui ait effectivement rapport avec le cinéma mental. Les images sont des illusions et j'ai le sentiment que même les images les plus « réalistes » sont illusoires. Par exemple, en mai 68, quand on s'amusait à courir dans la rue, c'était à la fois l'amour de la réalité et complètement irréel. Peut-être parce que ça n'était pas véritablement dangereux, mais pas seulement.

Cahiers. *Peut-être parce que tu es pris, comme nous tous, dans cette mécanique contemporaine où tout est déjà mis en images.*

J. Monory. Oui. Je transforme instinctivement le monde en images, je suis moi-même fabriqué comme ça. Et cette image se déchire. C'est que toute notre information passe à travers les images de la télé, des magazines, du cinéma. Quand on va à la campagne et quand on regarde un arbre en direct, on a l'impression qu'on n'est plus tout à fait adapté pour le regarder vraiment.

Cahiers. *Tu ne peins plus du tout d'après nature ?*

J. Monory. Non. Pas depuis mon adolescence. C'est impossible. Impossible parce que, bizarrement, c'est ça qui serait faux : se mettre avec son chevalet devant un arbre. C'est plus juste, par rapport à notre temps, de le peindre à partir d'une photo ou d'un film. C'est notre situation dans le monde. Notre temps, c'est l'image.

Cahiers. *Et le bleu, ça a un rapport avec ce passage obligé par les media ?*

J. Monory. C'est aussi un écran pour me protéger moi-même. Autrefois les peintres voulaient s'inscrire dans le monde par une forme qui le modifierait, Mondrian par exemple. Nous, on s'approprie l'image du monde, on la détourne, la passionne, la glace, on est désabusé sur sa réalité. Cela dit, je n'ai aucune nostalgie de la créativité absolue, ce n'est pas ça qui m'amuse.

Cahiers. *Ces peintres dont tu parles (Mondrian) étaient des visionnaires. Il semble que depuis la génération de la Nouvelle Figuration, on pense moins au futur et on peint davantage par rapport à l'univers contemporain, celui des images déjà là.*

J. Monory. Ça tient à ce que l'avenir ne semble pas rigolard mais le présent passionnant. Il y a des peintres qui refusent l'image et qui font une image-marque (territoire), comme Olivier Mosset. Il y a l'attitude de quelque'un comme Cadéré qui se déplace avec son bâton, qui va à tous les vernissages ou dans la rue et qui dit : j'expose entre le 23 et le 25 de la rue Machin à telle heure... ce qui veut dire qu'il se balade rue Machin à cette heure-là. Il y a aussi le land-art, le body-art. Tout ça est aussi fait d'images, mais avant qu'elles ne soient médiatisées.

Cette réaction est normale devant l'invasion de toutes les images-media, c'est une réaction de défense qui peut conduire à la pensée pure, à une attitude philosophique. Le cinéma, lui, est dans l'impossibilité de se passer de l'image. Au cinéma, quand ça devient abstrait, ça devient vite pauvre. Inversement je me souviens d'un film qui m'avait beaucoup impressionné : c'était la projection d'un visage immobile, très cadré, pendant une demie-heure. Et le seul élément de mobilité, c'était le grain de la pellicule qui bougeait. Je n'ai pas réussi à savoir si on filmait une personne ou une photo, je crois que c'était une personne. A un moment, elle a souri (à peine) et elle est revenue à une immobilité totale. Tout le monde s'est dit : est-ce que ce



Meurtre n° 10, 1968.

La peinture de Jacques Monory vient *après* le film (l'image en mouvement) et fonctionne aussi *d'après* lui. Comme le cinéma qu'aimait Bazin, elle fait appel à l'imagination. Mais plus précisément, c'est un imaginaire cinématographique (ayant l'image animée pour référent) que le spectateur doit pouvoir enclencher. Cette image doit être vue comme l'image arrêtée (« l'arrêt sur l'image ») d'un film virtuel pour permettre au spectateur de mettre en œuvre ce cinéma mental que Pierre Gaudibert repère comme étant un des thèmes centraux de Monory.[1] Sa « mise en scène » n'a pas pour but de produire une seule, mais vingt-quatre images seconde

Aussi les toiles de Monory contiennent de véritables *appels de fiction* (comme on dit « appel d'air ») qui renvoient vers le dehors du cadre comme seul un écran de cinéma peut le faire.

Ici : départ du personnage vers l'extérieur. Mouvement arrêté, cliché, instantané. Vers où ? Certainement pas vers le hors-champ (nous ne sommes *plus* au cinéma). A la douce illusion du mouvement qui fait, depuis Lumière, les beaux soirs du cinématographe a succédé l'horreur du mouvement des simulacres, sans échappée possible. Et si la leçon n'était pas suffisante, la démonstration pas assez probante, le miroir intégré au tableau serait là pour nous renvoyer notre propre image — en mouvement — au milieu de cette scène, prisonnière de cette séquence, une fois le piège refermé. Car on aurait tort de croire qu'arrêté, glacé, le mouvement ne puisse pas réapparaître *autrement*, dans un autre ordre. Son immobilité est celle de l'araignée sur sa toile : qu'un insecte (et cette catégorie d'insecte qu'est le regard) s'y laisse prendre et l'on voit ce qu'il advient.

Appel de fiction, devenir-fiction : on ne croit pas si bien dire. C'est le monde entier que la peinture de Monory institue en fiction, c'est à tout le monde qu'il renvoie l'image d'un « original » (d'un référent) *à deux dimensions.*



Hôpital psychiatrique.

On s'en aperçoit : il y a de la tension, du suspense, du drame dans les toiles de Monory. C'est dû aux thèmes abordés (l'univers tragique de la folie), mais c'est d'abord à cause de la fusion qu'il opère entre le leurre et la réalité. Il fusionne ici une scène extrêmement réaliste (un interné dans sa chambre) et une photo dont le sujet est l'illusion de la profondeur, le leurre même (c'est le couloir d'un hôtel à La Havane). La scène la plus réaliste se trouve ainsi rappelée au monde à deux dimensions (un monde d'images) à laquelle elle appartient.

n'est pas moi qui ai imaginé qu'elle a souri ? Une image comme celle-ci, bien que très réaliste, c'est l'équivalent cinématographique d'une abstraction, ça devient une idée pure.

Cahiers. *Dans* Brighton Belles, *au dernier plan, on voit un type avec des lunettes à verres réfléchissants, au « regard » fixe sur la caméra, puis un panoramique découvre une plage derrière lui : c'est très beau.*

J. Monory. Ce plan, c'est l'oubli complet, l'effacement de toute cette histoire. On aurait pu ne filmer que la mer. L'idée de ce plan était simple : on venait de voir les fantasmes de deux femmes, fantasmes complètement différents qui ne pouvaient se rejoindre. Et on passait sur le regard d'un homme et là, il n'y avait rien, aucun fantasme, le vide...

Cahiers. *Il y a souvent dans tes toiles quelque chose qui vient se refléter là, comme dans un miroir.*

J. Monory. Je mets souvent des miroirs dans mes toiles. Quant aux effets dûs aux reflets et la participation physique de celui qui regarde, je les ai systématisés dans la série des *Opéras glacés :* entre les tableaux, il n'y avait que des miroirs, on était dans le tableau à cause de ces miroirs.

Cahiers. *Il y a d'autres procédés qui vont dans le même sens : les inserts, les chiffres, les lettres. Cette écriture à même la toile possède une violence incroyable.*

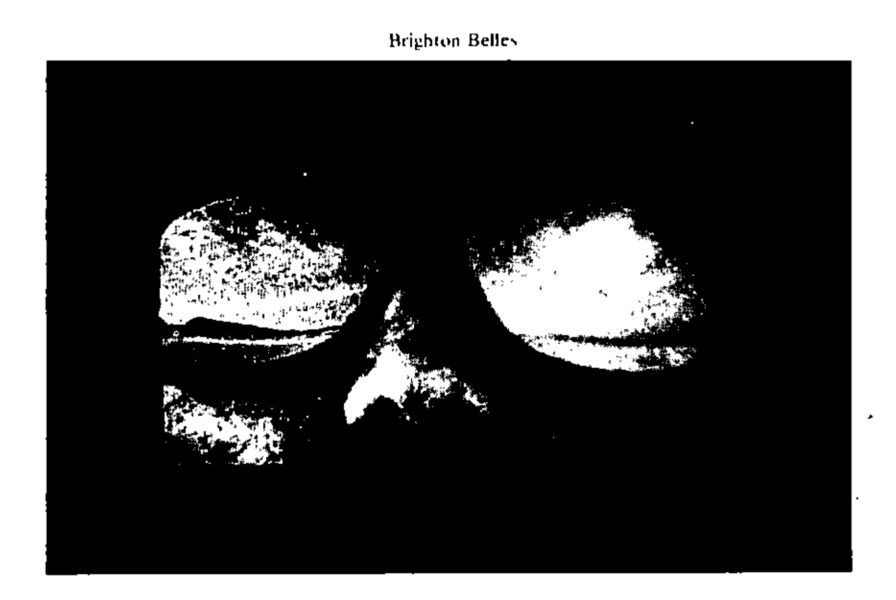
J. Monory. Les insertions de chiffres sont toujours là pour indiquer l'opération qui a été faite : parmi des millions d'images, on en a « piqué » une, il n'en reste qu'une. Alors, théoriquement, on peut mettre 12345. Dans un film, on pourrait aussi mettre 12345 à chaque image. Ces inserts de chiffres, c'est pour dire aussi combien une image est peu de chose, rien qu'une parmi des millions. La chose la plus tragique est également multipliée par des millions d'autres images, tragiques ou pas. Le numérotage, c'est une manière de rendre à sa proportion infime l'événement qui est là.

Cahiers. *Peux-tu parler un peu du rôle de la lumière dans tes toiles ?*

J. Monory. L'intervention de la lumière dans mes toiles accentue le côté irréel. Je suis souvent sensible au type d'effets que l'on trouvait dans les films d'Humphrey Bogart. Quand on revoit les films, on se dit : il y a cinq projecteurs, on voit les ombres portées. Je suis amené à m'intéresser à la lumière parce que je n'utilise pas la couleur. La couleur que j'emploie est fausse, ce qui m'intéresse, c'est la valeur, le jeu des valeurs. Que je plonge dans un bain bleu glacé ou maintenant dans un technicolor des plus artificiels, image de notre monde artificiel.

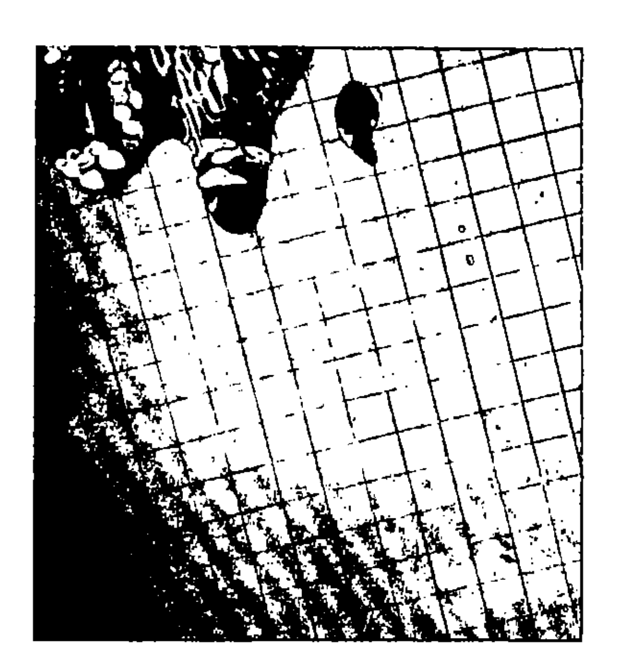
Propos recueillis au magnétophone par
Danièle DUBROUX
LAZARE
Serge LE PERON

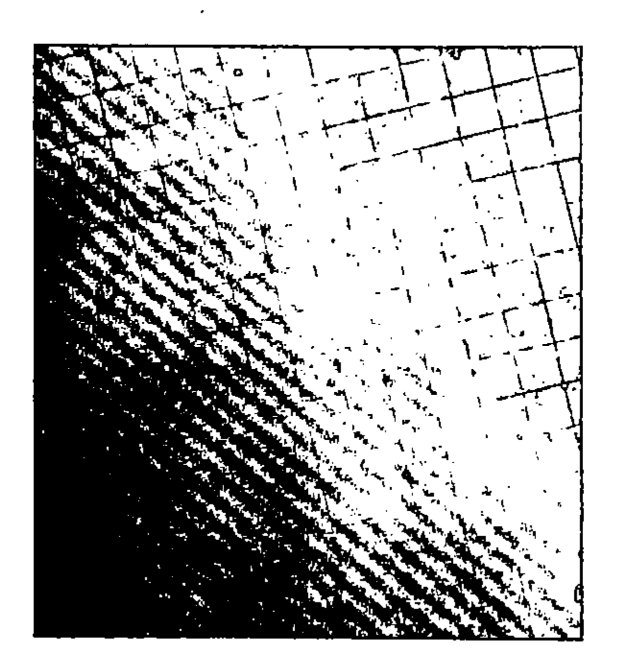
Brighton Belles











Opéra n° 7. Velvet Jungle n° 1.

Comment une image apparaît, comment elle disparaît ? Cette question hante les fictions contemporaines (celles dans lesquelles s'ouvre la pente du devenir-image). La première fois que des spectateurs de cinéma ont vu apparaître une image, dit Rohmer, c'est lorsque la caméra de Méliès s'étant bloquée quelques secondes, il apparut un corbillard place de l'Opéra.

Funeste présage. Le spectateur occasionnel et émerveillé d'hier est devenu le téléspectateur bleuté par le filet froid de son récepteur, récepteur grâce auquel il peut, dans son fauteuil, régner sur les images du monde. Pour que son pouvoir devienne total, peut-être devra-t-il accepter de devenir lui-même une image Il lui ressemble déjà un peu . fixe et sage devant sa télé, comme une image.

Monory fait aboutir l'aventure dans laquelle il nous entraîne en un point ultime : la disparition Fusion avec le point ultime de l'aventure même du Capital : la perte définitive de la réalité.

La question est celle-là même qui hante Félix, le héros d'*Alice dans les villes* . comment l'image finit par prendre la place de cette réalité.

C'est ce qu'on découvre au fond de la trappe monoryenne. Mais alors, il est trop tard.

Questions : 13 peintures de Gérard Fromanger

par
Pascal Kané

Des tableaux qui cadrent des micros, des caméras, des appareils photos, prolongés de leurs appendices humains : bras, jambes, yeux, torses... Des morceaux de corps qui font corps avec leurs machines : soudés ou articulés l'un à l'autre, toujours branchés, connectés sur... (sur quoi au fait ?).

Qu'une réflexion sur les media nous vienne aujourd'hui plus de la peinture que du cinéma ou de la télévision (Godard excepté), c'est-à-dire d'un art dont le pouvoir est de cadrer et de désigner des figures, des objets, des substances et des tons sans les enrober de discours, en coupant court à tout ce qu'ils racontent, voilà certes le symptôme d'une toute autre approche de l'appareil audio-visuel. Que l'audio-visuel soit une table d'écoute permanente, une machine sans cesse branchée qui ne se déconnecte jamais — micro toujours tendu, circuit toujours ouvert, bande défilant sans cesse, que tout s'y imprime contradictoirement et en continuité, et symétriquement que tout s'y efface aussitôt (d'où que la bande video lui ait donné aujourd'hui sa véritable dimension que l'impression unique de la pellicule film avait tardé à lui procurer) — c'est ce qui la met sur la bonne longueur d'ondes : celle de l'irresponsabilité généralisée des signes. Plus de discours, mais l'être-là des hommes machines. Plus de sujets, d'événements qu'on tente d'enregistrer, mais toujours déjà du branchement, l'annulation de ce qui arrive dans « l'hallucinante ressemblance de sa copie » : traduction d'un médium dans un autre, automatisme de répétition, mort du réel (du référent).

Voilà ce que dit la peinture de Fromanger. Voilà ce dont peut *témoigner* la peinture, parce qu'elle se situe, elle, dans l'ordre du discontinu et de l'une fois pour toutes, parce qu'elle est assujettie à la vérité de sa matière et parce qu'il peut exister une relation morale entre une peinture et un regard.

En cela, cette peinture se distingue de l'hyper-réalisme qui joue de la reproduction généralisée des signes du réel, qui *choisit* (lucidité et pulsion de mort) l'irresponsabilité.

Mais ce choix de l'hyper-realisme (remplacer la copie du réel par celle de son simulacre glacé et sans vie : l'image), Fromanger ne s'en contente pas. L'image (la photo de presse par ex.) n'a pas de hors-champ. Elle est là toute entière, qui se nie comme fragment, et c'est en cela que sa découpe est un acte de mort. Fromanger le sait bien, qui cadre des appendices humains coupés de tout corps d'attache. Mais au lieu de jouir de ce vide de l'image, sa peinture ne cesse de le critiquer : recadrages impitoyables, et surtout introduction à l'intérieur même de l'image de son hors-champ refoulé : l'événement. L'événement comme ce qui fait éclater le cadre, comme ce qui est fondamentalement hétérogène.

Cette hétérogénéité se manifeste par la mise face à face de deux systèmes, de deux ordres chromatiques et formels : le camaïeu monochrome des documents de presse, et la polychromie des formes géométriques ou abstraites qui s'y surimpressionnent. Dès lors, la logique des media est déjouée. Ces images de l'appareil information ne peuvent renvoyer, comme on l'a vu, qu'à leur original. Elles n'entrent dans aucun espace symbolique, espace de production et de substitution du sens, espace vivant. Que la couleur soit, elle, immédiatement investie, interrogée par le regard, sujette à analogies (ondes, particules, rayons, fils...) donc dominante, cela représente certes un coup de force, un

changement dans l'ordre des dominations : c'est jouer de son absence (la monochromie, faiblesse cachée des media pour la peinture) ; mais c'est peut-être ainsi, en coupant court à cette infinie reproductibilité et traductibilité des media l'un dans l'autre, que Fromanger peut interroger l'image et affirmer le pouvoir de la peinture de dire autre chose à travers elle que ce qu'elle-même ne dit.

Interrogation fondamentalement négative cependant (d'où l'humour de cette œuvre), car le thème qui pointe ici, à travers ces micros et ces caméras en quête, cherchant désespérément « le réel » est bien celui d'une hétérogénéité plus fondamentale encore, l'idée même de l'impossible de la traduction picturale, dont chaque tableau, parcouru de clivages absolus entre l'instrument de captation et l'objet, entre la figure et la couleur, entre l'aplat et le volume, constitue à chaque fois une nouvelle preuve.

Pascal KANE

Pleut, 1977





LES FILMS

1.
Le diable probablement
de
Robert Bresson

L'orgue et l'aspirateur
(La voix off et quelques autres)

par
Serge Daney

1.

> — étant donné que l'air est un corps pesant, et que par conséquence (selon le système d'Epicure) il descend continuellement, il descendra forcément plus vite encore s'il est entraîné par le poids des mots, car ceux-ci sont également des corps très pesants et très denses, si l'on en juge par la profonde impression qu'ils nous font et qu'ils nous laissent. Il faut donc les lancer d'une certaine altitude, sinon ils ne peuvent ni prendre la bonne direction, ni tomber avec une force suffisante.
>
> Swift.
> *(Conte du tonneau, I)*

Lorsque Charles et sa bande pénètrent dans une église (on les a déjà vus quitter une réunion politique sous les huées), ils se trouvent immédiatement pris — et le spectateur avec eux — dans un débat assez lugubre (on devine qu'il s'agit de l'Eglise post-conciliaire). Cette scène, ce fragment plutôt (il n'y a plus de « scènes » depuis longtemps chez Bresson), met en place un dispositif sonore :

— rien ne l'annonce. Le spectateur n'a pas, n'aura jamais, d'avance. On est très vite (trop vite, selon certains qui confondent stéréotype et condensation) au cœur d'un débat, lequel, d'être réduit à ce cœur, s'en trouve évidemment dénaturalisé.

— ce débat a lieu entre tout et tous. Au reste, il vaudrait mieux parler d'un tour de paroles (hargneuses et éteintes, émanant de zombis) ou d'une suite de questions qui n'attendent ni réponse, ni réplique.

— tous parlent, mais chacun n'articule qu'une phrase. Chacune de ces phrases est ponctuée d'un violent point d'orgue (il semble que la violence qui fait défaut au langage soit déplacée sur cette scansion sauvage). Auparavant, un plan bref et magnifique nous avait donné à voir l'organiste s'asseoir à son clavier, l'ouvrir. Sans doute est-on à la veille d'une cérémonie : on vérifie l'orgue.

— car à ces deux sons qui s'ignorent (l'orgue en haut et la discussion en bas) s'ajoute un troisième : un aspirateur que l'on passe sur un tapis rouge.

Qu'est-ce qui fait tenir ce fragment ? Où est le fil, la logique ? Ni dans la psychologie supposée des personnages (Charles aurait décidé d'assister à ce débat), ni dans la dramatisation (il y serait intervenu). Elle est ailleurs. Elle réside dans le fait (agressif) que dès qu'ils pénètrent dans l'église, Charles et ses amis sont pris dans un dispositif sonore, aléatoire et hétérogène (le *montage* du débat, de l'orgue et de l'aspirateur), qui, littéralement, *dispose d'eux*. Il y a une hétérologie bressonienne [1] dont les trois termes seraient le haut (l'orgue), le bas (la discussion) et ce qui ruine l'opposition simple du haut et du bas : le trivial (l'aspirateur). Les nouveaux venus ne pourront qu'ajouter quelques sons à ce dispositif sonore, à ce bric-à-brac (on se souvient de la quincaillerie de *Lancelot du lac*) qui est le vrai « sujet » du film. Ou encore : le son est, d'emblée, trop fort.

Il y a dans *Le diable probablement* un paradoxe. Jamais Bresson n'a paru aussi soucieux d'être actuel et jamais il n'a marqué aussi rageusement, aussi radicalement, le mépris dans lequel il tient *tout* discours (en *cela*, il est pessimiste). Pas seulement parce que le discours, le fait de discourir — et vite de pérorer — donne nécessairement lieu à du théâtre (emphase, pathos), transformant les « modèles » en acteurs ou en histrions, mais aussi parce que tout discours, en tant qu'il prétend à la transitivité, pire : à l'édification, présuppose un *émetteur* et que l'émetteur humain est un dispositif sonore incomplet et comme ratatiné.

Il y a une hiérarchie sonore. Au plus bas : les discours et les discoureurs. Charles en rencontre quelques uns le long de son élégant chemin de croix. Du libraire qui « prône la destruction » dans une crypte à l'ineffable docteur Mime, le grand psychanalyste. S'ils sont condamnés (sans appel), c'est que ces raisonneurs ne résonnent pas. Leur parole est éteinte, mate, figée. Leur rapport à l'argent est du même ordre : le carnet de chèques avec lequel le libraire veut acheter la fille ou, dans le tiroir entrebaillé du docteur Mime, les billets et les chèques en vrac. Dans l'argent-papier, il y a quelque chose de solidifié, d'étronisé, d'in-sonore, que l'on comprend mieux si on se réfère à la scène « inspirée » du film (la seconde visite à l'église). Lorsque Valentin suit Charles « sous condition » (sous drogue) à l'église, la nuit, c'est sous le signe du sacrilège (Valentin fracture les troncs) et du simulacre (Charles passe du Monteverdi sur un électrophone) que le double ruissellement des pièces et de la musique vient réaliser la métaphore *voix / or*.

Autre raisonneur : Michel, l'écologiste. C'est une figure bressonienne archétypique, « le meilleur ami » aux discours édifiants, en général sexuellement désiré par l'héroïne du film, situation dont il profite (cf. l'ami du *Pickpocket*, Jacques). Dans *Le diable probablement*, Michel travaille à un film d'intervention pro-écologique qu'on le voit (se) projeter avec (pour ?) quelques amis. Il me semble que l'on se gausse de cette scène, y voyant la sénilité de Bresson prêt à toutes les bassesses pour être crédible dans sa peinture supposée de *la* jeunesse (mais les ricaneurs ne se rendent pas compte que le cinéma français — celui qui se tient bien et qui n'est jamais ridicule — *n'a pas encore commencé* à mettre en film le *discours* écologiste [2]). D'autant plus que cette scène est tout sauf simple. Car le film pro-écologique de Michel est muet et lui et ses amis en « disent » le commentaire dans le temps même de la projection. Ce commentaire, qu'il n'a jamais été aussi justifié d'écrire « comment-taire » (cf. P. Bonitzer : *Les silences de la voix*, in Cahiers n° 256), ils le lisent, le répètent, l'ânonnent. On assiste à rien de moins qu'à la fabrication d'une voix off.

Il y a quelque chose d'inquiétant dans le spectacle alterné des images du film dans le film (et à leur violence immédiate : la toilette du pétrolier, les boues

1. Qui évoque l'hétérologie de Bataille telle que Barthes la décrit (in *Bataille*, colloque de Cerisy, 10/18) : « il y a contradiction, paradigme simple, canonique, entre les deux premiers termes : *noble* et *ignoble* (« la division fondamentale des classes d'hommes en nobles et ignobles ») ; mais le troisième terme n'est pas régulier : *bas* n'est pas le terme neutre (ni noble ni ignoble) et ce n'est pas non plus le terme mixte (noble et ignoble). C'est un terme indépendant, plein, excentrique, irréductible : le terme de la séduction *hors-la-loi* (structurale). » (p. 58).

2. Il est beaucoup plus facile de connoter discrètement dans les coins d'une fiction naturaliste un personnage comme écologiste (de naturaliser l'écologie — type *Le pays bleu*) que de dénoter un groupe comme ayant des convictions *et des discours* écologistes. Bresson va au plus difficile. Une fois de plus : faut-il attendre des films la mise-en-imagerie de notre doxa ou sa mise-à-feu dans des corps et des aventures singulières ?

Il en va de même —, a fortiori — avec le docteur Mime. Il est toujours possible d'indiquer qu'à travers lui, c'est un condensé de toute psychanalyse, de tout psy-quelque chose, qui est visé par Bresson. Les psychanalystes sont les démons modernes ; comme les juges qui forcent Jeanne d'Arc à avouer, ils parlent au nom d'une institution, arrachent d'un corps jeune l'aveu, extorquent l'ouverture de la bouche. Ce en quoi ils sont aussi les rivaux du cinéaste.

Mais avant d'en arriver là, il faut remarquer que la psychanalyse, pourtant omniprésente dans nos discours, est un des grands interdits du cinéma, j'entends la psychanalyse en tant qu'elle donne lieu à de la scénographie, à du rituel : la *séance* (notons que chez Bresson, il s'agit de préliminaires). Il y eut bien, à un moment de son histoire, le cinéma américain (Mankiewicz : *Soudain l'été dernier*),

mais c'était la psychiatrie américaine. En fait, si les cinéastes se gardent bien de « mettre les pieds dans le plat » et de faire de la psychanalyse un spectacle comme un autre, ce n'est pas par respect mais par prudence.

L'introduction d'un œil et d'une oreille supplémentaires dans la relation analytique, l'enregistrement bête des voix blanches et des silences pesants, du froissement des billets ou des bruits étouffés de la rue, ne pourraient que produire du malaise, du sens obtus, de la honte, du comique absolu *(l'angoisse devant la dépense à fonds perdu, devant le sacrifice absolu du sens, sans retour et sans réserve.* Bataille). Et cela se retournerait contre le cinéaste-apprenti sorcier. Il n'y a guère que Buñuel, marqué à jamais par la découverte de la psychanalyse, qui se risque à résoudre en comique (au prix d'une certaine accélération gagesque et boulevardière) ce qui serait sinon aussi intolérable que Simon du désert sur sa colonne.

Bresson, lui, travaille sans filet : si la situation analytique est une *expérience* et si, d'autre part, la perception d'un film, la situation spectatorielle est *aussi* une expérience, il est impossible que l'une ait barre sur l'autre, puisse venir la garantir ou l'authentifier. Dans la scène du docteur Mime, il n'y a rien de faux, il y a même des détails très exacts (le téléphone qui ne sonne pas et qu'on décroche sans le « Allo ? » phatique), mais tout gêne. C'est qu'on touche là à un des nœuds du cinéma : le moment où l'impression de la réalité cède le pas devant l'effet de réel, le moment où quelque chose de l'expérience du spectateur (de son expérience *en tant que* spectateur) vient se re-*présenter* à l'écran. Passage du naturalisme au réalisme, perte de crédibilité et gain de vérité.

3. Pour Charles non plus, il n'y aura pas de dernier mot. Sa fin est cruelle. 1) Dans la

rouges, le massacre d'un bébé phoque) et du mouvement des mains des commentateurs munies de lampes électriques (comme d'un « œil de poche ») et circonscrivant sur le papier l'information à lire, à réciter — à plaquer sur les images. Il faut tout le culot de Bresson pour filmer ces jeunes gens bien mis qui, face aux images de leur propre cause, ne peuvent que les recouvrir d'un discours plat et doxal qui *déjà* ne résonne plus en eux, qui les ar-raisonne plutôt. On a assez parlé, aux Cahiers, des coupables facilités de la voix « off » (on verra plus loin pourquoi j'y mets des guillemets) dans le cinéma militant ou dans le reportage télévisé pour ne pas manquer d'être frappé par le spectacle du décollement en train de s'opérer, là, sous nos yeux, entre la violence muette des images (leur « voici », d'autant plus fort que Bresson, pour la première fois, ente sur son film des images venues d'ailleurs) et le commentaire blasé de la voix, entre le cri silencieux des images lumineuses et la voix « planquée » dans l'obscurité.

Incapacité définitive des discours humains (et de la voix qui les porte) à *soutenir* la violence du monde. C'est là le pessimisme de Bresson et il ne date pas d'hier, il est seulement plus explicite, plus cru. On aura compris que le problème n'est pas tellement de savoir ce que cherche Charles (sa quête) ou ce qu'il pense (ses convictions), s'il est opposé ou non à la croisade écologique ou à la nourriture macro-biotique. Le débat d'idées, je l'ai déjà souligné, s'enlève toujours sur un dispositif sonore assourdissant (les huées de la crypte, le débat post-conciliaire, les arbres qu'on abat), sur un trop de décibels. Le son est toujours trop fort (on est loin des prisons et de leur jansénisme décoratif). Si Michel est discrédité aux yeux de Charles, ce n'est pas parce que l'abattage des arbres (auquel il consent) dément ses convictions écologiques, c'est parce que le bruit effrayant, atroce, que font les arbres dans leur chute rend *a priori* tout débat *inutile puisqu'inaudible* (rien n'a lieu que le lieu : Charles dans la 2 CV, se bouchant les oreilles, comme un peu après au fond de la baignoire).

Voila pour le matérialisme de Bresson : en ce qui concerne les discours, c'est l'oreille, non le cerveau, qui tranche. La voix n'est qu'un bruit, un des plus faibles qui soient. Et ce que cherche Charles, ce n'est certes pas d'être convaincu (sûr qu'il est de sa supériorité), ni de convaincre (prêt qu'il est à dire à peu près n'importe quoi pour avoir le dernier mot), c'est d'être vaincu, con ou pas. Et dans la logique des corps sonores, il ne sera vaincu que par un bruit plus fort que tous les autres : un coup de feu dans l'eau, puis dans la nuque.

Il faut donc écarter, quitte à décevoir, la question de savoir si Charles est un emblème de « la jeunesse actuelle » vue par l'Auteur. Bresson ne se « penche » pas tardivement sur les jeunes puisque c'est là, depuis toujours son seul objet d'intérêt. Le « modèle » bressonien n'a jamais plus de trente ans. Il vaut mieux évaluer Charles comme un corps sonore parmi d'autres, élu parmi d'autres.

Charles, au fond, ne tient qu'à une chose : le dernier mot. Mais pas à la manière du beau parleur qui l'emporte intellectuellement, plutôt à la façon d'un perroquet ou d'un ménatte. Dans ce bric-à-brac hétérologique de machines sonores plus ou moins emballées, il n'a le dernier mot que parce qu'il n'a jamais le premier et on ne saurait mieux le comparer qu'à la nymphe Echo laquelle, selon Ovide, *« ne saurait parler la première / qui ne peut se taire quand on lui parle / qui répète seulement les derniers mots de la voix qui la frappe »* [3].

Mauvais émetteur-récepteur, le héros-nymphe [4] bressonien ne peut aller contre ce son trop fort qu'à être, comme l'église deux fois vide, un pur lieu de pas-

sage, une caisse (plus qu'une plaque) de résonance toujours tendue. D'où l'aspect déceptif du film. Lorsqu'au cours d'un faux morceau de bravoure, Charles tient tête au docteur Mime, il ne sait rien faire d'autre que lire, avec une sorte de snobisme excédé et une voix pâteuse, la liste, déchirée d'un magazine, de ce qui lui apparait comme les « horreurs » de la civilisation moderne. Il ne peut que répéter: Vivre (avant d'acheter auprès du silencieux Valentin son droit à la mort), c'est faire résonner en soi, sans discours, sans même ouvrir la bouche, ce monde où le son est trop fort, l'accompagner dans son vacarme. Il s'agit d'un mode archaïque de résistance, connu de tous les écoliers : le chant à bouche fermée, le bourdon. Nostalgie religieuse, bien sûr : on appelle *neume*, au Moyen-Age, des phrases musicales émises d'une seule haleine *(uno pneumate)*. Sans ouvrir la bouche, car à supposer qu'on l'ouvre, qui viendra s'y engouffrer ? Le diable, probablement.

2.

> Les cordes vocales peuvent vibrer en l'absence de tout courant d'air et sous le seul effet des stimulations nerveuses.
>
> Moulonguet et Portmann

Il faut donc en venir à la voix, faire un détour par elle. En termes lacaniens, il s'agit d'un objet *a* et un de ses objets partiels est la bouche. Mais la voix ne se fabrique pas (pas seulement) dans la bouche, elle vient toujours de plus loin. On dira ainsi qu'une voix blanche est dûe à des malaises intestinaux ou que la voix perd une partie de son énergie vibratoire dans les plages nasio-faciales (qui sont très bressoniennes). *La voix intéresse l'ensemble du corps.*

Au cinéma, la voix a ceci de particulier qu'elle *peut* avoir un double visuel, comme une ombre dont elle serait la proie. Elle ne semble en effet jamais aussi saisissable, tangible, qu'*au moment* où elle est émise, où elle quitte le corps dans le dessin et la torsion des lèvres. Cette métonymie est décisive : c'est ce qui est vu (les lèvres en mouvement, la bouche ouverte, la langue et les dents) qui permet de conclure à la réalité de ce qui est, au même moment, entendu. Il n'y a d'autre moyen d'assigner un corps à une voix que de s'assurer de ce double visuel : c'est lui qui décide de la réalité de ce qui demeure, par définition, invisible. Le cinéma non-parlant s'est nourri de cette métonymie (pas de fumée dans feu, pas de bouches mouvementées sans voix) résolue en métaphore (car c'est le carton qui venait à la place de la voix). Comme dit Anne-Marie Miéville dans *Comment ça va*, c'est le regard qui dirige. C'est à lui que nous devons de protester devant un film mal synchronisé ou mal doublé. Mais pour que la protestation ait tout son sens, il faudrait savoir si nous sommes à même de reconnaître si un pied ou un dos sont synchrones ou pas. Et on voit bien que cette question nous vient de Bresson, l'un des premiers à avoir fait du corps en morceaux. (*Le diable probablement* est filmé « à hauteur de bassin », donc de sexe) l'ombre de la voix, son double visuel.

« *Barbarie naïve du doublage,* écrit-il dans ses *Notes sur le cinématographe*, p. 56, *Voix sans réalité, non conformes au mouvement des lèvres. A contre-rythme des poumons et du cœur. Qui "se sont trompées de bouche"* ». Bres-

---

ne, il passe devant une fenêtre et entrevoit un poste de télévision. Léger suspens. Grâce possible. Musique classique (off). 2) Il s'éloigne de Valentin et marche devant lui. Sa voix (off pour la première fois) « Je croyais que dans un tel moment j'aurais des pensées sublimes... » Mais non, rien. Néanmoins, il y a là encore de la pause, de la belle fin à l'antique. 3) Charles s'étant arrêté dit à Valentin resté en arrière quelque chose comme : « Tu ne sauras jamais à quoi je pense... » Il ne croit pas si bien dire. Valentin ne saura jamais, et nous non plus, parce que Valentin ne le laisse pas achever. Charles meurt d'*être pris au mot*.

4. Sur les liens du nymphique et du démoniaque, voir feu Nabokov *(Lolita)* : « *il advient parfois que de jeunes vierges entre les âges limites de neuf et quatorze ans, révèlent à certains voyageurs ensorcelés qui comptent le double ou le quintuple de leur âge, leur nature véritable — non pas humaine mais nymphique, c'est-à-dire démoniaque.* »



Le double visuel, la proie pour l'ombre (*Dillinger est mort*, de Marco Ferreri)

son est de ceux (il y a aussi Tati) qui exigent depuis toujours un certain réalisme du son. Ce en quoi il a exercé une profonde influence sur les plus novateurs des cinéastes de la Nouvelle Vague (je ne cite pas de noms). En même temps, dans cette citation, il ne parle pas seulement de la bouche et des lèvres, mais aussi des poumons et du cœur. Car son exigence ne l'a pas précipité du côté du fétichisme du son direct mais, au contraire, vers une pratique obstinée et méticuleuse de la post-synchronisation, conçue comme dosage et partition. Pourquoi ? Parce que, justement, *il distingue la voix de la bouche*[5]. La bouche est bien le lieu où l'on peut lire le plus facilement (ce qui veut dire aussi : le plus paresseusement) que quelque chose se dit dans le dessin et la torsion des lèvres. Mais voilà, la voix intéresse l'ensemble du corps. Le cœur, les poumons qui, eux, ne se voient pas.

Pour aller plus loin dans cette direction, il faut accueillir avec méfiance tout un vocabulaire (autour du paradigme majeur *in/off*) trop étroitement repris du domaine du visuel et reconduisant, sans qu'on y prenne garde, l'hégémonie de l'œil et sa conséquence obligée : la mutilation de l'oreille (le cinéma, ce serait avant tout l'image, l'image qui en « fout plein la vue », le regard qui dirige etc.) L'avénement des techniques du direct (reportage télévisé, film ethnographique, cinéma militant) redoublé par tous les délires idéologistes sur l'immédiateté insécable de l'audio-visuel (Rouch ou Straub mal compris, vite copiés) ont entraîné un rabattement de l'espace sonore sur l'espace visuel, celui-ci avérant celui-là, lui servant de garantie. C'est oublier que les deux espaces sont hétérogènes. Les lieux et les moments de leur conjonction ou de leur disjonction devraient donner lieu à une description et à un vocabulaire plus précis. (D'où ce qui suit, qui n'est qu'un raid théorique).

D'abord, il y a toujours un risque à importer un vocabulaire dont la pertinence est principalement technique. On l'a bien vu avec le syntagme figé, dû à Godard et devenu nauséeux par l'abus qui en a été fait, des « images et des sons ». Pour qui le film se présente-t-il sous forme d'images et de sons ? Pour celui qui le fabrique ou pour celui qui le déconstruit, pour le technicien ou pour le sémiologue, pas pour celui qui le *voit*. Au moment où parler des « images et des sons » avait fini par passer pour le fin du fin du matérialisme (alors que pour Godard déjà, c'était le *et* qui était intéressant), on se rendit compte qu'avec ces mots-là, il était difficile de parler de la place du spectateur, du dispositif qui l'implique, etc. Il fallut déplacer l'angle d'attaque : parler du regard (qui n'est ni l'œil ni l'image) et de la voix (qui n'est ni la bouche ni le son), de pulsion (scopique : regarder n'est pas voir, invocante : écouter n'est pas entendre).

De même, au niveau de l'image, la distinction entre ce qui est *in* et ce qui est *off* est sans doute utile pour l'écriture d'un scénario ou l'établissement d'un découpage technique mais elle manque de finesse s'il s'agit d'établir un tri, une classification, une théorie des *objets perdus*. Car il est au cinéma des objets définitivement perdus (irreprésentables, telle la caméra qui filme-et-ne-peut-donc-être-filmée, interdits, tel le prophète Muhammad dans le film *Le Message*) et des objets temporairement perdus (de vue), soumis au battement bien connu du *fort* et du *da*, attachés à la métaphore mercière de la bobine de fil, susceptibles d'un éternel retour, pour l'horreur ou le soulagement du spectateur. Ce ne sont pas les mêmes ; d'être déclarés off ne les unifie pas.

Mais cette distinction du *in* et du *off* devient du gros cable, impropre à nouer quelque fil que ce soit, dès qu'il s'agit de la voix. Tant bien que mal, on baptise « off » la voix dont l'énonciateur supposé est hors-champ et vice-

5. Et déjà dans *Lancelot du lac*. Sur le comique de ce que serait une voix réduite au spectacle de son émission, il faut se souvenir des chevaliers du Graâl traversant une forêt, armés de pied en cap et discutant entre eux. Chaque phrase est ponctuée par le bruit de la visière du casque alternativement relevée et abaissée. Ces guillemets sonores, un avant et un après, font gag. Ces bruits de clapet (ordre du trivial) marquent déjà la dimension *phatique* qui n'est pas non plus absente du *Diable* (par exemple, les bouteilles de coca près du lit). L'acte de parler (ce que les Anglais appellent « illocutory act ») est doublé aussitôt d'un ricochet sonore qui, non seulement l'amplifie, mais l'assure, l'avère. Il n'y a pas de meilleure façon de rendre compte de ce corps problématique qu'est le corps filmé, de dire que sa profondeur (dans laquelle pourrait loger un sujet, une psychologie, que sais-je ?) fictive est une profondeur truquée, toujours décevante, gagesque (cf. le tas de ferraille final). Ce corps ne peut en aucune façon garantir la voix comme sa réserve. La preuve en est administrée dès le début du film avec le spectacle des armures transpercées qui ne sont que des outres de sang. (Sur les rapports entre le sang et la voix, celle-ci venant (le premier cri) à la place de celui-là (le cordon coupé), c'est-à-dire le scénario inverse de *Lancelot*, on se reportera au livre de Denis Vasse, *L'ombilic et la voix* (Seuil).

versa. Qui ne voit que ce faisant, on ne fait que distinguer ce qui est synchrone de ce qui ne l'est pas, qu'on rabat la voix sur son double visuel et qu'on réduit même celui-ci au spectacle de la torsion et du dessin des lèvres. On rapporte la voix off à une absence dans l'image. Je crois qu'il faut inverser la démarche et référer les voix à leur effet *dans* ou *sur* l'image, à la présence de cet effet. Ce qui risque de nous faire jongler avec les très utiles prépositions anglaises dans le sens d'un certain paradoxe.

J'appellerai *voix off*, stricto sensu, celle qui est toujours parallèle au défilé des images, qui ne le recoupe jamais. Exemple : le commentaire d'un documentaire sur les sardines peut dire ce qu'il veut (décrire les sardines ou les diffamer), il reste sans impact mesurable sur elles. Cette voix, surimposée après coup à l'image, montée sur elle, n'est susceptible que de métalangage. Elle ne s'adresse (toute entière, sa face énoncé et sa face énonciation) qu'au spectateur avec lequel elle fait alliance, *contrat, sur le dos de l'image*. Laquelle, laissée dans une sorte d'abandon énigmatique et inquiétant, de deshérence frénétique, à force de ne servir que de prétexte à l'alliance commentaire-spectateur, y gagne une sorte d'être-là — sens obtus, troisième sens, cf. Barthes — dont il est permis (mais il faut être pervers) de jouir incognito (coupez le son de la télé, regardez les images *livrées à elles-mêmes*).

Dans ce cas, la voix off a un effet de *forçage*. Si je dis, parlant des sardines : « les grotesques animaux, mus par une passion suicidaire, se précipitent dans les filets des pêcheurs et atteignent le comble du ridicule », cet énoncé contaminera non les sardines mais le regard que le spectateur porte sur elles, sommé qu'il est de se débrouiller avec le manque évident de rapport entre ce qu'il voit et ce qu'il entend. La voix off qui force l'image, qui intimide le regard, c'est un des modes privilégiés de la *propagande* au cinéma.

C'est à ce niveau qu'un Godard opère : au niveau de ce qu'on pourrait appeler « le degré zéro de la voix off ». Dans *Leçons de choses* (deuxième tranche de *Sur et sous la communication*) l'irruption (d'autant plus violente qu'elle est, comme toutes les images de Godard, rigoureusement imprévisible) de la « place du marché » (à l'image) aussitôt baptisée « incendie » (au son) ne se justifie pas seulement par un jeu de mots (place du marché — flambée des prix — incendie) mais aussi par une sorte de rime sonore entre l'énonciation de l'image et celle du son : le mot « incendie » venant ainsi marquer rétroactivement la violence du surgissement de l'image. Dans *Ici et ailleurs*, même chose avec la série « comment s'organise une chaîne ? ». La voix de Godard qui répète sourdement, à chaque nouvelle image, *« Ben, comme ça... comme ça... mais aussi comme ça... etc. »* joue, par rapport au « un par un » des images le même rôle que les guillemets jouent dans l'écriture par rapport aux mots qu'ils enserrent : mise en lumière, mise à distance.

La voix off est le lieu de tous les pouvoirs, de tous les arbitraires, de tous les oublis (dans *Ici et ailleurs* encore, la voix des fedayin barrée par un commentaire qui, sans les contredire, les nie, dans *Le diable probablement*, voir plus haut). A ce niveau, il n'y a guère de différence entre *India song*, le documentaire sur les sardines, un film situationniste détourné ou le film de propagande chinoise qui lui sert de référence : même contrat avec le spectateur (séduction, pédagogie, démagogie) à partir du forçage de l'image. Lieu d'un pouvoir sans limites. La différence commence quand la voix off risque quelque chose et *le risque en tant que voix* : par sa démultiplication (non plus une voix mais des voix, non plus une certitude mais des énigmes) et surtout par sa *singularisation*. Il est vrai qu'à une « politique des auteurs » vidée de sens par sa généralisation même, est en train de se substituer une

« politique des voix » — et des voix singulières, inimitables (Godard, Duras — Bresson depuis longtemps). Revanche de la radio sur le cinéma, de Vertov sur Eisenstein. De la voix fondamentale sur le babil érigé en discours. Du féminin sur le masculin.

J'appellerai au contraire *voix in* la voix qui, *en tant que telle*, intervient dans l'image, s'y im-misce, s'y marque d'un impact matériel, d'un double visuel. Si mon commentaire sur les sardines laissait, de toutes manières, ces pauvres bêtes à leur être-là de sardines, il n'en est pas de même si, au cours d'un reportage en direct, j'interroge quelqu'un. Même émise hors-champ, ma voix va faire irruption *dans* l'image *(in)*, heurter un visage, un corps, provoquer l'apparition furtive ou durable d'une réaction, d'une réponse, sur ce visage, ce corps. Le spectateur pourra mesurer la violence de mon énonciation au spectacle du trouble de celui qui la reçoit comme on peut recevoir une balle ou un ballon (autres objets *a*), de biais ou de plein fouet. C'est la technique utilisée par Ivens et Loridan dans *Yukong*. C'est aussi celle du film d'horreur ou du cinéma subjectif (les films de Robert Montgomery). C'est enfin ce procédé un peu tombé en désuétude où une voix interpelle familièrement les personnages de la fiction et où ceux-ci l'entendent, s'immobilisent, en tiennent compte, lui répondent (paternalisme du Maître absenté de l'image : Guitry, complicité du narrateur avec les figurants de sa fiction : *Entre ciel et terre* de Salah Abou Seïf ou *Bienvenue, Mr Marshall* de Berlanga.)

Cette *voix in* est le lieu d'un autre pouvoir, d'autant plus redoutable qu'il passe inaperçu : faire passer pour l'émergence de la vérité ce qui n'est rien d'autre que la production, offerte au voyeurisme du spectateur, du trouble du cobaye confronté au dispositif-cinéma. Sur l'archéologie de ce trouble, voir J.-L. Comolli *(Le passé filmé)*. C'est sans doute la bande des quatre qui a obligé M. Loridan à faire passer la scène d'aveux-auto-critique d'*Autour d'un ballon* pour un épisode de « La caméra invisible en Chine » alors qu'il ne s'agissait que de la double contrainte de l'ordre à restaurer au lycée et de la pellicule à impressionner.

J'ai appelé *voix off* et *voix in* des voix dont l'émission reste invisible. La première ouvre sur la tentation du métalangage et sur sa canaillerie obligée (selon Lacan), la seconde sur le petit jeu « questions/réponses » qui n'est guère plus ragoûtant. Il existe au moins deux autres sortes de voix, celles qui sont émises « dans » l'image, que ce soit d'une bouche *(voix out)* ou de l'ensemble du corps *(voix through)*.



— tout crûment, la voix en tant qu'elle sort de la bouche. *Mort à Venise* de L. Visconti.

La *voix out*, c'est, tout crûment, la voix en tant qu'elle sort de la bouche. Jet, déjection, déchet. Un de ces objets que le corps expulse (on en connaît d'autres : le regard, le sang, le vomi, le sperme etc.) Avec la *voix out* on touche à la nature de l'image cinématographique : plate, cette image donne l'illusion de la profondeur. Au lieu de l'espace imaginaire d'où nous viennent les voix *off* et *in* (espace aléatoire qui dépend du dispositif technique de la projection, de la configuration de la salle, de la place des haut-parleurs, de celle du spectateur et de l'ouvreuse qui l'a placé), on a à faire à un espace illusoire, *à un leurre*. La voix out sort du corps *filmé* qui est un corps tout à fait problématique, une fausse surface et une fausse profondeur, un double fond à ce qui n'a pas de fond et qui expulse (rend visibles, donc) des objets avec autant de générosité que les taxis de Buster Keaton contiennent de régiments. Ce corps filmé est à l'image de la caserne de *Cops* ou de l'église de *Seven chances*.



— le corps filmé est à l'image de la caserne de *Cops* ou de l'église de *Seven chances* (B Keaton)

La voix *out* participe de la pornographie en ce qu'elle permet de fétichiser *le moment* de la sortie (lèvres des stars, Marlène se passant du rouge devant le peloton d'exécution de *X. 27*). De même, le cinéma porno est entièrement centré par le spectacle de l'orgasme vu du côté mâle, c'est-à-dire *du côté le plus visible* (coïtus interruptus, éjaculation). La voix *out* donne donc lieu à tout un « théâtre des matières » (sur le beau film de J.-C. Biette, il faudra revenir) puisqu'elle est le lieu même de toute métaphore religieuse (passage du dedans au dehors *avec* métamorphose). Saisir le moment d'émission de la voix, c'est saisir le moment où l'objet *a* se disjoint de l'objet partiel. Le cinéma pornographique est une dénégation de cette disjonction qui risquerait de renvoyer l'objet *a* à de la dépense improductive (gâchis) et l'objet partiel à son existence d'organe (viande). Il tente de se maintenir le plus longtemps possible dans le fétichisme d'un orgasme auquel ne peut succéder — toujours l'obligation du visible, « la sphère transparente de l'émission de semence » comme disent joliment Bruckner et Finkielkraut (*Le nouveau désordre amoureux*) — qu'un autre orgasme et ainsi à l'infini. Il y a une pornographie de la voix tout à fait comparable à la pornographie du sexe (abus des interviews, des déclarations, bouche de Chirac etc.). C'est d'ailleurs ce dont les plus malins tissent leurs fictions (en vrac : *L'ombre des anges* de Daniel Schmid : une prostituée est payée pour écouter, *Le sexe qui parle*, inversion de *Deep throat*, un sexe de femme *dit* sa boulimie).

Enfin, il faudrait en toute logique appeler *voix through* (voix à travers) celle qui est émise dans l'image mais en dehors du spectacle de la bouche. Un certain type de cadrages (dans le flash-back des *Enfants du placard*, le père comme décapité), le parti pris de filmer les personnages de dos, de biais ou de trois-quart, la multiplication de ce qui fait écran (meuble, paravent, un autre corps, une boîte etc.) suffisent à disjoindre la voix de la bouche. Le statut d'une *voix through* est ambigu, énigmatique, car son double visuel est le corps dans son opacité, dans son expressivité, entier ou en morceaux. On sait, par exemple, que pour des raisons d'économie, les cinéastes pauvres attribuent à des personnages filmés de dos des discours qu'ils ne peuvent leur faire tenir de face (en direct). Bien sûr, ces dos ne sont pas « vrais », alors que chez Bresson (ou Straub) tout le problème consiste à déplacer l'effet de direct sur une partie du corps lisse et obtuse. La modernité (depuis Bresson justement) s'est traduite par un grand nombre de corps filmés de dos. Direct *et* non-direct, ici *et* ailleurs. Le dernier en date de ces dos est celui d'Anne-Marie Miéville dans *Comment ça va*. Sur ce qu'il recèle de mystérieux, je renvoie à l'article de Jean-Paul Fargier dans ce même numéro.

3.

« Le diable lui saute dans la bouche ». Ne pas faire sauter un diable dans une bouche. « Tous les maris sont laids ». Ne pas montrer une multitude de maris laids.

Bresson.
(Notes sur le cinématographe)

— renvoyer la bouche à la jouissance du diable *(Procès de Jeanne d'Arc)*.



Un mot, pour finir, sur la fameuse « voix bressonienne », celle qui horripila-enchanta une ou deux générations de spectateurs. On en a attribué le timbre à la haine proclamée de Bresson pour le théâtre (cette haine n'est d'ailleurs pas éteinte, cf. Godard). On y a vu (plus rarement, il est vrai) l'hommage dénié à

une classe (la grande bourgeoisie, celle des 200 familles) dont Bresson fétichise les enfants à condition de les travestir en jeunes aristocrates déclassés pris dans des fictions dostoievskiennes. Tout cela est vrai. Mais on peut dire aussi que la voix bressonienne est celle qui nécessite d'ouvrir la bouche *au minimum*, celle qui réduit — qui réserve — autant que faire se peut le spectacle de son émission.

Car c'est bien d'une disjonction radicale entre la voix et la bouche qu'il est question avec *Le diable, probablement*. D'un côté, la voix devient l'affaire du corps tout entier, l'affaire des instruments, des machines (et dans l'exemple qui donne son titre à cet article, on peut voir comme une métaphore de l'appareil phonatoire : souffler — l'orgue — aspirer — l'aspirateur). Le mot d'ordre pourrait être : ne pas chercher *d'où vient la voix*, ne pas chercher d'origine visible à ce qui s'entend. Et pour cela, après avoir restitué les voix à leur devenir-bruit, acheminer les bruits vers un devenir-voix (et Charles les entend toutes, sauf qu'il n'est pas Jeanne d'Arc et qu'elles ne lui disent rien).



Photo inconnue (Collection J.-G. Auriol)

De l'autre, renvoyer la bouche à sa fonction d'orifice, de trou et à la jouissance de celui qui se la réserve. Renvoyer la bouche à la jouissance du diable.

Serge DANEY.

Modernité de Robert Bresson

par
Jean-Pierre Oudart

En voyant *La Dentellière*, après *Le Diable probablement*, il m'a semblé que ces deux films, pourtant peu comparables, avaient peut-être un trait commun : l'obsession du corps adorable. Dans le film de Goretta, ce corps adorable est un objet, posé en travers du drame d'un rendez-vous d'amour manqué (disons plutôt d'une tragédie, on sait, dès le départ, que le rendez-vous sera manqué). C'est un objet dont la présence obtuse profère avec obstination, en silence : aime-moi. Mais c'est surtout un objet qui sollicite la pensée, l'idée fixe qui court dans le film comme un impératif catégorique de sens : il serait bien que l'autre l'aime, que ce couple s'aime en dépit de son hétérogénéité sociale (au dire des autres, c'est ce qu'on appelle un beau couple). Le film de Goretta pourrait s'appeler : les infortunes de la beauté, ou plutôt, les infortunes de l'idée, du bien, du beau, du vrai. Dans *La Dentellière*, la jeune ouvrière, le corps adorable, est l'incarnation photogénique de l'idée. Le mal, la cause du rendez-vous manqué, c'est la famille bourgeoise, la société capitaliste, un monde où l'idée n'a pas sa place, mais où chacun souffre de la plaie de sa révélation, ou de la nostalgie de sa réminiscence. Le corps adorable, dans cette problématique mi-platonicienne mi-chrétienne, est mis en position comme le point de visée réflexive de l'idéal : ce n'est ainsi pas seulement un objet aimable, c'est aussi le point d'où chacun se verrait aimable, s'il aimait. Si ce couple s'aimait, la plaie de la révélation serait suturée, l'idée serait coalescente avec son image, comme dans les romans-photo heureux.



Avec Bresson, la mise en position du corps adorable, qui est chez lui un corps bourgeois, est tout autre, parce que dans sa problèmatique ne règne qu'une certitude, celle du mal. Le corps est voué au mal, non par infortune (comme l'innocente du film de Goretta), mais parce qu'il le sait, parce qu'il brûle de sa certitude. S'il porte, lui aussi, l'idée du bien, du beau, du vrai, c'est souvent comme le vêtement d'un dandy métaphysique, et la brûlure du mal le marque comme la cisaille qui vient à l'âme de la photogénie, comme une obscénité désirable. Perversion d'un cinéaste bourgeois, filmant des corps bourgeois ? Sans doute, mais il y a aussi autre chose, l'interrogation aiguë de ce qu'on appelle, d'un terme philosophique, l'être de classe. C'est cet être de classe que Bresson afflige, de par son expérience propre du désir, du langage, du pouvoir, de l'argent, de toutes les micro-certitudes du mal dont son corps fait l'épreuve. Et c'est en regard de ces micro-certitudes que le bien, le beau, le vrai, sont, pour lui, voués à être infiniment bafoués, dans le procès de cette expérience plurielle qui multiplie les points d'incidence du mal, et qui décentre aussi, radicalement, la visée réflexive de l'idéal. Pour Bresson en effet, la polarisation amoureuse sur l'idéal est haïssable, parce que la perspective de son adoration met le sujet dans la posture de la niaiserie, de l'impossible ignorance du mal à quoi le désir, même dans la plus menue pratique, donne ses chances, comme il les donne au bien, comme il donne au hasard ou à la vérité. C'est ainsi que le corps bressonnien ne cesse de proférer : tu serais niais de m'adorer. Mais aussi, bouclant le paradoxe du

dandy chrétien : je serais niais de m'aimer moi-même. C'est pourquoi, sans doute, il est devenu dans ses derniers films un objet inutile, dont la présence obstinée témoigne du paradoxal mépris bressonnien pour la perspective de son adoration amoureuse. Non sans flatter au passage la pensée (c'est peut-être l'aspect conformiste du dandysme des derniers films) qu'il est beau que ce corps finisse à la ferraille, comme les chevaliers de *Lancelot du Lac*, ou se suicide, comme la *Femme douce*.

Le Diable probablement serait un film vain si Bresson n'était maintenant tenté d'en finir avec ce beau ridicule, à quoi aucun des films précédents n'échappait tout à fait. Je pensais qu'à cet instant me viendraient des pensées sublimes, dit à peu près (off) le jeune suicidé du Père-Lachaise. Phrase doublement incongrue en ce qu'elle fait manquer au spectateur le rendez-vous imaginaire avec une belle mort inutile (rien de tel qu'une mort pour rien pour éterniser l'idée de l'absolue nécessité du bien, et rien de tel que la mort, en général, pour raviver cet impératif), en même temps qu'elle lui inflige le démenti d'une autre niaiserie : tu ne sauras jamais — ironie du titre — qui est l'Auteur du mal qui advient là, avec cette parole tranchée par la balle (reprise in : je voudrais encore te dire quelque chose...), ce dernier mot imprononçable, comme le signe de la malédiction des créatures de la parole. Impossible de bien penser sur la mort, sur le désir, sur le mal — et c'est en quoi le mal est filmable, dans la multiplication des discrets points d'incidence de cette malédiction sur le corps, le regard, la voix. Mais filmer en bien-pensant le bien, la grâce, le miracle, serait aussi niais. Et tout aussi niais de filmer le mal selon la perspective du bien (c'est un peu ce que fait Goretta, d'où la reconnaissance émue et unanime de la critique).

Ce qui est déroutant et scandaleux, dans *Le Diable*, c'est ce parti pris de traiter, avec des référence aussi lourdes (la drogue), le mal non comme l'antinomie du bien, mais de faire passer ces idées abstraites, dans la dimension de l'expérience, au tourniquet de non-sens qui saisit, par le travers des situations, les personnages et les spectateurs en quête d'un dernier mot, d'un impératif de sens, d'un jugement, en filmant les corps de ces jeunes, dans la circulation de leurs désirs et de leurs demandes, pris eux-mêmes dans ce tourniquet de non-sens, qui a pour quelques-uns le sens du jeu (un jeu qui donne au film un accent mineur nouveau : la séquence des flics dans la prairie). Bresson entreprend de filmer ces corps, au ras de leurs expériences, entraînés par le tourbillon de cette *chora* évoquée par Julia Kristeva (« Le sujet en procès »), en un mouvement de dispersion angulaire des signes, des indices gestuels, des accents de voix, organisé musicalement et graphiquement, à quoi le sens cesse de faire bord : il ne s'agit pas en effet d'arrêter le sens, mais de faire de chaque signe, indice, accent, l'arrête, tournée-reprise dans cette spirale ouverte, de l'expérience des corps. Mais pas sur un mode psychologique tel que les personnages seraient à la fois comptables des incidences de leur traversée des signes, et à même d'en proférer toute la moralité, ou toute la vérité. La perversion bressonnienne, outre qu'elle implique toujours une procédure d'extorsion (lisible, avouée), consiste à entraîner aussi le spectateur dans la chora, dans le procès de dispersion des signes, pour lui infliger à la fois l'épreuve de leur brûlure (et jamais le corps adorable n'a été comme ici, dans sa version homosexuelle, aussi désirable, corps à dénuder) et celle de la négativité sadique du tournant de non-sens de cette traversée (les séquences de drogue, la balle dans le dos).

Il y a une très grande logique dans le travail du cinéaste. Le mal, la malédiction, sont, dans ce dispositif d'écriture, les indices d'un sens obtus (obtus

comme le cadeau, la boite de chocolats jetée à la rue et écrasée par une vôiture), parfois entêtée jusqu'à l'absurde (l'abattage des arbres, la mort des animaux : pure répétition, sans gain de sens). Mais le bien, la bénédiction, le don, l'amour, ne font pas triompher un sens obvie qui chasserait l'autre, avec l'avancée glorieuse de l'idéal. Aussi bien le corps bressonnien ne l'incarne-t-il pas. Corps subtil, il joue plutôt le rôle d'un troisième sens, qui serait la tentation amoureuse des limites de l'être : poreux aux deux autres (c'est une plaque sensible, il n'a pas appris l'art du mime), vif dans leur traversée paradoxale (souci majeur du cinéaste : lui faire brûler, très vite, les signes, dérouter le sens, obvier à son empâtement), c'est un corps distrait, semant l'oubli sur son passage, insoucieux de la croix de non-sens que le moraliste lui fait porter.

Cette tentation amoureuse a évidemment sa limite, l'angélisme : Bresson n'est pas Bataille, son expérience n'est pas celle de la transgression des limites qui hantent Bataille. La transgression, chez lui, intéresse le corps comme impossible signe charismatique de l'amour, et c'est dans le procès de subversion de ce signe que se joue la morale de son écriture, c'est sa pierre d'angle. Si le corps est moralisé par un langage qui fait entrer ses expériences dans la perspective des valeurs, que valent ces valeurs, le bien, le mal, au regard de ce signe qui, comme tel, est subverti à l'infini par le désir ? Elles ne valent que ce que vaut un désir dont le corps, précisément, n'est pas le signe mais l'objet. Et toute la problématique de la valeur du désir, chez Bresson, suspendue à l'impossible reconnaissance du corps comme signe charismatique de l'amour, embraye sur celle de la valeur des images de ce corps, de *cet impossible objet sémantique qu'est l'image d'un corps*. Le mouvement de dispersion angulaire de son écriture, qui le voue à être chevillé aux césures du montage, n'a pas seulement pour but de démentir une obscénité toujours prégnante, mais d'interdire sa mise en circulation comme monnaie d'échange de la fiction, objet sémantique transitif et corps moralisé. Etrange lutte avec les images que cette triple proscription, du corps comme simulacre, du simulacre comme porteur kérygmatique des signes, et du sens comme procédure du jugement. *Le Diable probablement* est une leçon d'écriture qui porte loin : n'adorez pas les images, ne vous appropriez pas les images des autres, ne mettez pas en cage les anges vagabonds.

La plupart des cinéastes, comment font-ils des films ? Ils louent un stock de corps, ils en font des images. Vous apportez vos pulsions, vos états d'âme quelquefois, et vous recevez en échange un petit monde, fabriqué avec un matériau bon à tout faire, et dont vous n'avez aucune peine à croire qu'il a été conçu exprès pour vous. Misérable troc.

Jean-Pierre OUDART

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 57650
Imprimé par P P P - 76, avenue Jean-Jaurès - Montrouge - 656.70.82 - Le directeur de publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE



Le camion

2.
Autour de quelques films récents

Au delà du principe de P.
(Le camion, Comment ça va, Maman Kusters)

par
Jean-Paul Fargier

Dans sa « théorie informatique » des émotions Simonov part de la formule d'Einstein E = P x N (la force de l'émotion est égale à la force du besoin multipliée par le caractère indéterminé du problème à résoudre pour satisfaire le besoin existant). A quoi peuvent bien servir en ce domaine des théories quand l'on a peine à mettre des hypothèses débout ? Et puis, à quoi bon une formule s'il n'échappe à personne que P n'existe pas seulement en tant que donnée chiffrée mais est doté d'un contenu bien concret ? Quelles sont donc alors les unités de mesure des émotions et des désirs : des kilogrammes, des secondes et des hectolibidos ?

Léonid Phouchtch
(Dans le Carnaval de l'Histoire)

Il y aurait eu plusieurs explications.

Marguerite Duras
(Le Camion).

Et bien sûr dans ce titre l'important c'est *au-delà*. Comme c'est *ciel* dans *Maman Kusters s'en va au ciel*, *ça* dans *Comment ça va*.

Le film du ça, le film du ciel. Plus *Le camion*, qui va de l'un à l'autre — indéfiniment. Trois films. Trois films à me faire plaisir par les temps qui courent, grand plaisir, plaisir pareil sinon même. Les prendre — et appareiller. Loin des Appareils, partir.

... c'est mourir un peu. D'accord. Mais martyr c'est pourrir un max. Et justement c'est cela qui s'agite, tressaute, miroite au fond de ces trois pièges : la moisissure des martyrs, la charpie des partis.

Pièges à futur.

Tels des films de science-fiction. *Le Camion* ou la Terre vue d'un vaisseau cosmique. *Comment ça va* ou la rencontre d'une extra-terrestre et du caporal Fabien. *Maman Kusters s'en va au ciel* ou la Feinte de l'Huma au Musée Nationalisé des Figures de Cire (salle 17, tableau bis).

Films d'anticipation ? Oui. Mais pas au sens où ils décriraient un monde pouvant (pour le meilleur ou pour le pire) advenir demain. Ce qu'à sa façon et pour son propre compte chacun anticipe n'est pas un avenir mais un regard, une façon de dévisager notre présent depuis un point situé dans le futur — disons, au-delà de 1984, bien au-delà [1].

Trois regards de l'au-delà, donc. Au-delà ? Le mot vous heurte, vous froisse, vous défrise ? Dites *off*. Ça va mieux comme ça ?

Venus de l'au-delà, tombés, chus : il y a du météorite dans ces trois films. Sans qu'on sache ni d'où elle vient ni ou elle va, la dame du camion traverse la fiction comme une étoile filante — dans tous les sens du terme y compris celui qui désigne certaines prostituées opérant en voiture (posture à plus d'un titre diamétralement opposée à la sienne dans le Poids-Lourd). Odette (O + dette), la femme dont nous entendons la voix mais ne voyons que le dos tout au long de *Comment ça va*, femme sans visage, s'évanouit à la fin comme une apparition venue d'un autre monde — ce qui souligne encore plus son étrangeté ontologique avec le monde de celui qu'elle tente d'arracher à son orbite d'Appareil en lui communiquant de sa propre énergie, l'énergie de l'autonomie. Le scénario de *Maman Kusters* qui surgit (sur-gît) sur l'écran à la fin, à la place de

1 Au-delà de 9974, peut-être. Date où fût retrouvé le manuscrit de ces *Hauteurs Béantes* (Alexandre Zinoniev), « découvert par hasard, c'est-à-dire à l'insu des autorités, dans un dépotoir récemment inauguré et très vite abandonné ». Livre étonnant, monumental, drôle et désespérant. Universel, s'il est bien vrai comme le dit Henri Lefebvre que « le stalinisme sert de modèle aux politiques du monde entier » (Libération, 30.6.77).

la fin, scelle on ne peut mieux l'allure reconstitution théâtrale d'une civilisation engloutie (au terme de quel malaise ?) que ce film possède déjà par ses stéréotypes hyper-réalistes en lui conférant le caractère trouble (ne s'agit-il pas d'un faux ?) et troublant (et si c'était bien comme ça ?) de quelque manuscrit trouvé après, longtemps après, un grand cataclysme (la réunification de l'Allemagne ?). Dans les trois cas : amplification, surcharge, sur-codage d'une altérité par le passage dans le champ du film — passage qui constitue le film — d'un être ou d'un objet étrange, étranger, mystérieux, non-identifiable par les présents, insituable sinon *au-delà*. Mais au-delà de quoi ?

Question dont la réponse gîte pour une bonne part dans un *en-deça* incrusté, tapi, rivé dans le corps du film. Comme un parasite sournois : sans que l'on puisse dire lequel nourrit l'autre, qui brouille qui. En-deça du niveau moyen de vision ou de parole. Plutôt de parole, car si l'au-delà ici en jeu se manifeste par un certain regard, cet en-deça se trahit surtout par un silence certain. L'un reflètant l'autre mais avec la discrétion la plus extrême, au point même de passer inaperçu, de ne laisser aucune trace.

Comme une abyme dérobée. Dans *Le Camion* c'est ce troisième passager, deuxième chauffeur, allongé invisible sur la couchette (endormi ou éveillé ? indifférent ou captivé ?) pendant tout le voyage, tout le film. Qui se souvient de lui ? Dans *Comment ça va* c'est le fils, muet ou presque, atone, amorphe, inattentif, ailleurs, apparemment insensible à la lettre de son père. Qui se souvient, au point d'en tenir compte, que le film commence et s'achève sur lui (tandis que la radio annonce la mort de Franco, ce qui ne lui fait apparemment ni plus chaud ni plus froid que l'échec de son père) ? Dans *Maman Kusters* c'est — beaucoup plus difficile à oublier mais pas à combler — cette absence brusque d'images et de sons au moment du dénouement, cette défaillance de la représentation cinématographique (des mots seulement, des mots écrits, ceux du découpage cadré pleine page), représentation qui devient alors littéralement *contumace*. Indice pour le moins que son procés est instruit : on va y revenir.

Ces trois éléments insolites, singuliers, *au-dessus de tout*, une fois repérés peuvent fonctionner aussi bien comme totalement étrangers, hétérogènes au *reste*, à ce qui s'agite, se trame, se joue dans ces fictions, ou au contraire comme origine de tout ce qui se présente et se représente par delà eux. Indécidablement. Rien n'empêche d'imaginer que le fils de *Comment ça va* loin d'être indifférent à la missive de son père en est l'auteur. Cette rencontre du père appareillé et d'une « apartidaire » dans les dédales de l'information communiste : une façon de se parler à lui et de lui, de se raconter encore une fois une histoire qui le concerne, de prendre définitivement ses distances, d'approfondir sa différence en se répétant qu'entre son père et lui *rien ne cadre* (« toi, une copie de moi, mais ta mère a fait des erreurs en recopiant », ferait-il constater par son géniteur). Rien n'empêche non plus d'imaginer que dans *Le Camion* le second chauffeur, loin d'être une masse nulle, inerte, insensible, est au contraire celui qui, véritable conducteur de la fiction, invente tout ce qui se passe et se dit dans la cabine. L'autre chauffeur et l'auto-stoppeuse : un rêve de lui [2], une façon de se parler à lui et de lui, un désir d'être différent, de ressembler à la voyageuse plutôt qu'à son collègue, une tentative fantasmatique de rompre le cercle des *appartenances* (le mot est dans le film), de mettre en question ce qui n'en est plus une (« vous êtes du parti communiste français », *affirme*-t-elle, sans qu'il infirme ou confirme, parce que c'est ainsi et pas autrement). Rien n'empêche d'imaginer encore que le vide final de *Maman Kusters* au lieu d'être seulement l'aboutissement, la conclusion, la *solution finale* du problème de cette femme traquée par les media (le ciel : là où les media n'existent plus) et donc le *produit* de la représentation filmique qui précède en est aussi et au contraire l'*origine*. C'est l'image morte, le son

2. Et n'y a-t-il pas aussi là — entre l'allongé et l'assise, le silencieux et la parleuse — comme la reproduction, mais inversée, du dispositif de l'analyse ? Signe d'un au-delà de l'analyse ?

assassiné rêvant de media qui ne soient pas meurtriers. Rêve d'innocence. Rêve très idéaliste, à la limite suicidaire, d'une communication immédiate. Cauchemar : la victime et l'assassin ne font qu'un. Le film (ce film) : à la fois preuve et justification du désir impossible contenu dans ce « pas d'image, pas de son ».

Procès de la représentation : sommée de désigner clairement son origine, elle en avoue au moins deux. Une en-deçà, une au-delà. Et entre les deux *ça* balance.

Procès qui a lieu pareillement dans les trois films même si les procédures divergent. Encore qu'il y en ait au moins une qui leur soit commune : l'interposition d'un écrit entre le film (ses images, ses sons) et ce que d'habitude on lui donne pour source, point de départ — le réel (objectif ou subjectif). Script de Fassbinder, scénario dans les mains de Duras et de Depardieu, lettre du fils embrayant le film de Godard-Miéville : cela fausse une évidence, rend opaque la transparence, solidifie la distance, déboîte, désaxe, disloque, luxe l'articulation Réel-Représentation.

La chose n'est pas très nouvelle ? Certes. Mais s'agissant de ce qu'il s'agit dans ces trois films c'est une condition indispensable, sine qua non. Et de quoi s'agit-il ? *D'après moi* — pas une clause de style : je sais bien que ces trois films, malgré leurs convergences objectives (ne gravitent-ils pas tous autour du P.C. ?), ne forment une constellation ici que pour répondre à mes fantasmes, obsessions, questions personnelles (pourquoi deux fois dans ma vie avoir cru à une Vérité Unique, Absolue, Totale, religieuse d'abord, catholique, puis politique, marxiste, maoïste, et à son incarnation ou matérialisation dans un Appareil, Eglise ou Parti ? en quoi profondément cela s'enracinait ? quel besoin cela satisfaisait ? et pourquoi « un beau jour » cela a cessé ? pourquoi d'autres n'ont pas partagé cette foi aveuglante ?) — donc, d'après moi, ce qui est mis en crise dans ces trois films c'est, fondamentalement, la Maîtrise de la Médiation, celle que prétend détenir et avoir le droit d'exercer le Parti marxiste mais plus largement toutes sortes d'autres Appareils à vocation totalisante et totalitaire, car à l'évidence le PC dans ces trois fictions fonctionne métonymiquement (ce parti-là pour tous les autres — et d'ailleurs la photo de *Comment ça va* et sa légende sont parues dans *Libération*, pas dans un journal du PC, et la seule indication qui caractérise politiquement Odette est d'être une ex-gauchiste qui trouve les organisations gauchistes identiques au PC).

Maîtrise de la Médiation : principe de P. Pour faire vaciller les prétentions du P : d'abord, miner la Représentation.
Du principe de P et de son dépassement. Si ces trois films ne montrent pas tous (seul *Comment ça va* s'y essaie) comment ce dépassement se produit, à quoi il tient, tous le caractérisent de la même façon : la vue, opposée à l'aveuglement de la soumission au principe de P. Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer. *Maman Kusters* nous dit sur quoi. *Comment ça va* pourquoi. Et *Le Camion* comment.

Il y a dans le film de Fassbinder ce moment terrible, terrifiant quand madame Kusters parle au meeting du PC (auquel elle vient d'adhérer) et que, découvrant peu à peu toute la tribune et une partie de la salle, le cadre s'élargit jusqu'à cette caméra 16 et à ce magnétophone qui enregistrent ses paroles et sa présence à la tribune : caméra de parti. Et elle comprend soudain — le travelling arrière traduit cette prise de conscience — que ce parti est en train de lui faire le même coup que la Presse Bourgeoise : l'encadrer à son profit. Le Pouvoir c'est aussi le pouvoir de *cadrer ensemble* (ou à part).

Si le PC(F) n'a pas encore la maîtrise totale de la Médiation, celle de l'Etat, il est pour l'heure passé maître dans l'utilisation des media. Souvenez-vous de l'« affaire Amalrik ». Giscard ne veut pas recevoir ce dissident soviétique. Mitterrand non plus. Raison (présente ou future) d'Etat. Marchais non plus, mais il voit tout de suite la bonne affaire : il veut bien se laisser cadrer avec lui. Ainsi fut fait par les caméras d'Antenne 2 : Amalrik et Marchais échangent quelques mots à la table d'Elkabach. Pour le Parti de Marchais c'est tout bénéfice : renforcement de son image de marque de parti ouvert au dialogue, qui change, qui prend ses distances avec l'U.R.S.S., qui se désatellise à qui mieux mieux, etc. C'est ce que tout le monde — et *Le Monde* — retient le lendemain. Et il n'y avait rien d'autre à retenir [3]. A la télé, seule l'image compte. Le son (les mots) : zéro. Après un journal, un débat, essayez un peu de vous souvenir de ce qui a été dit. Plus rien. Ne persiste (à la rétine de l'âme) que les choses vues : l'ambiance, l'atmosphère, le cadre. Donc, premier temps : le dissident soviétique et le secrétaire général ensemble, dans le même cadre. Mise en scène. Deuxième temps : mise en sens, recodage. Plus d'image : du son (des mots). Marchais déclare le lendemain à qui veut l'entendre : pas sérieux, cet Amalrik, il veut le retour à la guerre froide (autrement dit : quel fou). Et voilà ! Ce jugement sera imprimé dans les journaux du Parti et ceux qui ne voient que quand on leur dit de voir (les militants, d'après la pertinente remarque de la dame du camion) sauront ce qu'ils doivent en penser de « cet Amalrik ». Et comme on n'entame pas une image avec des mots, même si ces mots sont reproduits dans d'autres journaux, répétés à la radio ou à la télé, le bénéfice du « cadre commun » ne sera pas effacé dans l'opinion publique. Bien joué. Sur deux tableaux — deux média — parfaitement maîtrisés. Double message reçu 5 sur 5. Recherchés et obtenus : effet de parti + *effet de tribune* (phénomène sur lequel j'attirais l'attention dans mon article contre *L'affiche rouge*.)

Les tribunes du Programme Commun sont vides (d'intellectuels prestigieux — au contraire de 36 où ils se retrouvaient tous sous les bannières du Front Popu). Cette observation de Glucksmann, pourquoi rend-elle si nerveux les camarades de l'U-nion de la Gauche, sinon parce que dans la logique du principe de P la tribune est le maillon le plus névralgique. Et si certains intellectuels du P.C.F. nourrissent pour *Comment ça va* une telle tendresse [4] n'est-ce pas ce que ce film semble produire un *effet de tribune* ? Comment ? En cadrant côte à côte une sans-parti bienveillante et un militant bonhomme, plein de bonne volonté, bourru mais pas bourreau, très anti-héros positif (« avec ses qualités et ses défauts »), ouvert, *in progress*, bref un type à l'image même de ce parti-qui-change. Soit. Et libres à eux de ne retenir que cet aspect du film (comme ils sont libres, après avoir utilisé sa binette, de débiner Amalrik) mais quel aveuglement ! Car ce caractère n'est vraiment qu'un aspect du personnage et ce personnage qu'un élément dans la démonstration du film — et celle-ci n'est pas à son avantage.

Terrible, le sens de ce film ; funeste, le destin de ce personnage. C'est l'échec douloureux et émouvant d'une tentative de vision autonome, de libre pensée. Emouvant, oui, parce que la grande force de *Comment ça va* est de nous permettre de croire très fort à la chance de s'en sortir offerte par Odette au vieil appareillé : sa désatellisation n'est pas d'avance vouée à l'échec et, à la fin, quand on attend le verdict du Comité Central il y a un réel suspens (c'est pourtant énorme). D'autant plus dure est la chute. Qui nous renvoie alors à cette interrogation fondamentale de la vue et de l'aveuglement : comment ça se fait que certains voient et d'autres restent aveugles ? Eh bien justement : *ça* se fait. Le film ne dit pas autre chose, il dit *ça* et il ne dit que *ça*. Serait-ce tout à fait par hasard que le *film du ça* est — comme *le livre du ça*, celui de Groddeck — une œuvre *par lettre* ?

3. Brejnev vient voir Giscard : tapis rouge et mass-media. Marchais : je n'ai aucune raison de rencontrer le n° 1 soviétique chaque fois qu'il passe à Paris. Traduction : vraiment pas le moment de me laisser cadrer avec ce Maréchal. Comme si une seule photo pouvait annuler bien des paroles et même des gestes d'indépendance.

Juan Carlos reçoit Carrillo (après les élections) : en l'absence délibérée de toute caméra. Traduction de la presse, de la radio : pas de photo de la rencontre = demi-réintégration, demi-reconnaissance, distance bien marquée. La signification de l'entrevue réside non dans l'entrevue elle-même mais dans son absence de trace photo ou cinématographique.

4. Présentation par la *Nouvelle Critique* au Festival d'Avignon, puis, par la cellule des cinéastes communistes, à la Nuit du Cinéma organisée en occurence avec celle du Festival de Paris. Et cette appréciation d'un critique communiste : ce film, c'est une lettre d'amour de Godard au Parti.

On a peur de voir quand on a peur de perdre sa place. Il y a dans ce film quatre ou cinq phrases de cette taille : où *ça* fulgure. Cette peur et cette place, faut-il souligner qu'elles n'ont rien, en leur principe, de politique ou d'économique mais qu'elles ont lieu quelque part dans le dispositif parental : du côté de l'amour ? Là où *ça* se forme (Et *Le Camion* : « il n'y a pas d'histoire en dehors de l'amour »)

Essentiellement, que dit *Comment ça va* ? Que si ça va mal c'est aussi parce que *ça* va mal.

Et qu'il arrive toujours un moment où l'Appareil doit s'épeler « papareil ».

Parti/Père. Mais « le Père n'est pas le géniteur » Cette affirmation (de Lacan) n'est pas dans le film : elle est le film. Le coup de génie de *Comment ça va* est de mettre en scène non un des fils qui a des problèmes avec son père mais un géniteur qui a des solutions avec son Parti. Avec la métonymisation du P.C.F., difficile de désenclaver davantage le propos. Tous les appareils se ressemblent [5].

Et Odette ? D'où vient-elle ? Du Futur ? Non. De l'au-delà ? Oui. Et aussi de l'en-deç*a*. C'est pareil. Et où puise-t-elle l'énergie de sa pensée sans maître ? A l'évidence : en elle-même (ceci dit, son mystère reste entier). Peut-être qu'elle n'existe pas ? C'est très possible : un fantasme de l'autre, la forme réussie de son désir de désencadrement. Mais alors cette énergie, elle est aussi en lui ? Personne ne dit le contraire. Odette c'est la manifestation active de cette « petite faculté, microscopique, traîne-savate, désordre et même dépenaillée... cette faculté négligée qui reste à la disposition de tous et que personne ne peut se targuer de posséder en propre, à vrai dire à peine une faculté, pas même un pouvoir, une licence tout au plus, souvent licencieuse, le plus souvent licenciée, la *liberté d'interrompre* » que Glucksmann [6] découvre dans Mai 68, dans la jeunesse américaine bloquant la guerre au Vietnam, dans les dissidents soviétiques. Odette ou la liberté d'interrompre personnifiée.

Et la dame du camion ? Elle lui ressemble beaucoup à Odette. A ceci près : elle n'a aucune illusion pédagogique [7], elle ne cherche pas à transformer son interlocuteur, à le convaincre. Elle est. Elle affirme sa différence, sans peur — jusqu'à un certain point. Elle vit tranquillement sa disparité, son altérité. A part cela, elles partagent la même liberté : celle des êtres qui existent au-delà du principe de P. Ce sont des extra-marxistes [8].

Gérard Depardieu : Elle dit quoi, la dame ?

Marguerite Duras : Elle dit les mots : prolétariat... classe ouvrière... Elle dit : maintenant ils savent nommer leurs exploitants... leurs oppresseurs... lire... écrire...

G.D. : Avant, ils ne savaient ni lire ni écrire. Maintenant, ils savent lire et écrire. Leurs connaissances, quant à leur sort, sont considérables.

M.D. : Oui, leurs connaissances sur eux-mêmes sont considérables... Elle dit : quel progrès... Fixe. Eblouissant. Fixé. Mort.

Ainsi la dame du camion renverse la très marxiste proposition du *Galilée* de Brecht : que les hommes en savent plus sur les planètes où ils ne vivent pas que sur les sociétés qu'ils habitent. Ce retournement est un dépassement : quelque chose de comparable à une nouvelle révolution copernicienne [9].

De là sa liberté — absolument inouïe et pour beaucoup choquante, inconcevable. Liberté qui se manifeste par une *parole dé-cousue* [10], sans limite. Elle parle de tout et de tout à égalité. Sans hiérarchie d'intérêt, de savoir, d'importance. De la planète Mars, de Marx, de l'amour, de la géographie, de l'écriture, de l'enfant Abraham, de la mer, du prolétariat, du vent, des pierrots de Prague sur leurs chars, de la mort, de la solitude de la Terre dans le système planétaire, des égarements de sa jeunesse quand elle croyait au prolétariat comme en un Sauveur Suprême, des nouvelles découvertes sur l'origine de l'homme.

C'est la liberté de l'éclectisme.

5. Le dernier roman de Dominique Desanti (*Personne ne se ressemble*) offre une étonnante démonstration de ce principe — que le père n'est pas le géniteur — à travers un dispositif fictionnel comprenant trois générations. Y figure, à la proue, une fille de 18 ans (10 ans en Mai 68) qui, à l'égard des problèmes où se débattent les ex-staliniens et les ex-maos, affiche une « indifférence » très comparable à celle du fils de *Comment ça va*.

6. Les Maîtres Penseurs, p. 72.

7. Illusion au demeurant très godardienne, dont *Y a personne* (première émission de 6 x 2) me semble constituer l'expression la plus extrême Par deux fois (jeune soudeur, femme de ménage) : engendrement de quelqu'un là où (apparemment) il n'y avait personne. Maïeutique ou inculcation ? Plutôt cette dernière, à mon avis. J'ai eu l'impression d'assister à une démonstration modèle, schématique, concentrée (en moins d'une heure — l'accéléré est un procédé très utilisé dans les films scientifiques) de la prise de conscience de classe selon la théorie marxiste-léniniste. Ce galop ventre à terre d'une conscience cravachée par un Maître (au discours ne cessant certes d'avouer sa position) vise-t-il seulement à mettre en équation le discours patronal et le discours de la Vérité politique ? J'en doute. La plus subtile justification du Maître n'est-elle pas de *libérer* ses su-

La dame du camion, moi, elle me fait penser à Pliouchtch et à son ahurissant éclectisme. Pliouchtch à « Apostrophes » citant respectueusement Albert Schweitzer ! Pliouchtch dans son livre (passionnant) prenant son temps pour discuter de tout : des positions abracadabrantes des cybernéticiens soviétiques (qui veulent mettre sur cartes perforées les émotions humaines — cf. l'exergue de cet article), des courbes comparées de la délinquance aux U.S.A. et en mathématiques, du sens de la vie, du nationalisme ukrainien, de la télépathie, de la Constitution soviétique, des chansons de Galitch et de celles d'Okoudjava, des Manuscrits de 44, du Printemps de Prague, de Soljénitsyne, des Tatars de Crimée, des partouzes de bureaucrates, du sort de Paradjanov... De tout — avec une disponibilité égale, une attention sans exclusive. Il pique un peu partout ce qui lui convient. Néo-marxiste, il reconnait Saint-Exupéry pour son maître ! C'est époustouflant... insensé... et y en a qui s'étonnent qu'on l'ait enfermé ! Pas le chauffeur du camion, en tout cas (« j'ai compris : vous êtes une réactionnaire... j'ai compris : vous êtes une évadée de l'asile psychiatrique de Gouchy »).

Scandaleux éclectisme. Ainsi la liberté d'Odette qui demande (au grand étonnement de son collègue du Parti) à divers amis et voisins de regarder la photo portugaise (objet de leur travail, à elle et à lui) et de dire ce qu'ils y voient. Et chacun d'y trouver deux ou trois choses que les autres n'y ont pas vues. Cela fait un beau bouquet. De regards autonomes.

Le camionneur de Duras, lui, « ne voit que si on lui commande de voir, il ne voit rien par lui-même ».

« C'est le personnage le plus effrayant que j'ai jamais imaginé » (dit M.D. sur France-Culture). Imaginé, mais pas mis en scène. Si *Le Camion* a pris la tournure que nous lui connaissons (lecture du scénario au lieu de mise en scène) c'est, me semble-t-il, non pour les raisons que Duras donne explicitement (difficulté momentanée de trouver une comédienne, puis résistance à jouer elle-même le rôle qu'elle avait décidé de tenir) mais bien à cause de ce personnage du camionneur qui s'est avéré *irreprésentable*. Incarné, aurait-il pu être autre chose qu'un monstre, une caricature obscène ? On n'aurait plus vu que lui, et du coup on serait resté sourd à ce qu'elle dit, elle, et aveugle à ce qu'elle voit. Dans l'état actuel de la doxa politique (de gauche), la vision d'un prolétaire aliéné par ses libérateurs même est vision *insupportable*. D'être simplement profilé ce prolétaire devient visible. Il lui reste au moins une chance de n'être pas vraiment (le « je sais bien mais quand même » peut jouer). Et à nous, à égale distance du rejet et de l'identification, la possibilité de le reconnaître. Et de nous reconnaître en lui. Depuis elle. Et de nous reconnaître en elle. Malgré lui. Chance et possibilité multipliées par ce dispositif de dédoublement généralisé qui constitue le film. Le conducteur se déroule : personnage/Depardieu. Le personnage prolétarien se dédouble : celui qui conduit/celui qui dort (rêve ?). Depardieu se dédouble : donne la réplique à la dame/dialogue avec Duras (« et vous ? »). Duras se dédouble : joue la dame/est l'auteur. Ce miroitement de doubles empêche le regard du spectateur de s'arrêter, de se bloquer, de se braquer. La mise en scène du Camion — telle qu'elle est — était probablement la seule qui puisse réaliser ce scénario, ces personnages, sans les réifier.

Où s'avoue une fragilité émouvante (et c'est peut-être cela qui me touche le plus dans ce film dont je me sens si proche) : la frontière est mince, pelliculaire, tremblante entre le chant et l'angoisse, la délivrance et l'aliénation, la liberté et l'appartenance, le dehors et le dedans. Si tranquille, si sereine, si au-delà de tout ça (à mille années lumière), elle semble, la dame. Installée dans son assurance. En surplomb inébranlable, définitivement ailleurs. Et puis soudain, derrière le regard qui ne cille pas, la peur qui pulse. La peur de quoi ?

Jean-Paul FARGIER

Et puis il y a quand même cette grande jouissance d'un Producteur autonome d'avoir fait accéder — apparemment — quelqu'un à l'idée d'autonomie en lui faisant chanter ses louanges.

8. Il faudrait développer... notons toujours : irruption de quelques refoulés du marxisme. *Maman Kusters*, les pulsions de mort. *Comment ça va* : la composante du sujet non réductible à l'économico-politique. *Le camion* : un espace non balisable par l'Histoire (espace qui va du cosmos à la parole poétique), autrement dit, les géographies.

9. Edgar Morin : « Je regardais la planète terre, privée de son démiurge. La planète terre n'était plus supportée par l'Atlas prolétarien, mais livrée à sa propre course folle. Reconversion aussi angoissante que d'abandonner le premier livre de la Genèse pour le système de Copernic » (*Autocritique*, p. 223). Ce livre de Morin (un des plus beaux et des plus profonds sur l'aliénation marxiste) est plein d'affinités avec ce que dit et ce que sent la dame du camion. On a constamment envie de le citer en regard.

10. En regard de ce décousu-là — où certains auront *vite fait* de reconnaître l'hystérie — on lira avec profit ces deux petites merveilles d'humour et d'analyse : « Lénine, la politique et l'hystérie », « Lénine tayloriste » (*Critique* 350, 358) par Dominique Colas.



Alices dans les villes

Il n'y aurait plus qu'une seule image
(Alice dans les villes, News from home, Le camion)

par
Danièle Dubroux

D'abord New York, dans deux films qui sortaient en même temps à Paris. New York qui n'était plus uniquement le décor inquiétant et grandiose d'une fiction à sa mesure (tel *King Kong* : 10 m de haut), mais sujet, enjeu de la fiction, jusqu'à sa perte totale, en jeu précisément dans l'un des deux films.

Deux films réalisés, filmés du point de vue de l'autre : l'étranger qui regarde la ville énorme, d'en haut de L'Empire State Building comme Wim Wenders dans *Alice dans les villes*. L'autre plutôt d'en dessous, du métro de New York comme Chantal Akerman dans *News from home*.

Alors des idées viennent comme : « Les paysages New Yorkais » (coïncidence ! cela ressemble au sujet des articles que Félix devait écrire) ou... « Graphisme d'une ville ».

Mais si cette ville énorme déployait dans la carte de ses rues parallèles, photographiées à l'infini, le dess(e)in de notre proche avenir ! — un pressentiment vague —

Alors, en allant voir un troisième film : *Le Camion*, sans rapport apparent, la ville s'est estompée derrière ce qui la cernait, la portait comme une île, ou la barrait, lui opposant sa force insoupçonnée, tranquille ? : *la mer*. Invisible mais énoncée, présence de son nom hantant le texte, chez Duras. Représentée mais hors énonciation chez Akerman (jusqu'à l'envahissement) et Wenders.

Elle reliait aussi les trois films en des lieux, une tension, une brèche, qu'il nous revient d'énoncer.

« Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe »

Le lieu de départ

Le premier plan d'*Alice dans les Villes* montre Félix assis sous un remblai. Il vient de photographier cinq fois la mer, puis on voit la mer et le voyage commence.

Dans *Le Camion*, la mer est invoquée, pour la mise en place du décor, elle sert à nommer un hors champ en prélude au déroulement du texte ; l'imaginaire qui devra le hanter : « On aurait entendu la mer loin mais très forte ».

Dans *News from home*, la mer émerge à la fin du film, moyen et lieu de départ de New York (c'est quand elle a envahit l'écran qu'on « quitte » le film).

Dans les trois films la mer est un lieu de départ pour un voyage à faire ou que l'on vient de faire (*News from home* — le voyage à l'envers). Elle traduit aussi l'aspiration violente du voyageur vers des rives nouvelles, ignorées, qu'il sera le premier à découvrir, à nommer : ainsi ont été baptisés les continents, les pays. Cependant des périls menacent le voyageur : la divagation, et la perte de soi ou la perte pour les autres si la rive découverte n'est accessible qu'à lui-même.

« perdu sans mât sans mât ni fertiles îlots »

La perte

Le voyage dérive, entraîné par des vents contraires, perte des noms, des lieux, des repères énonçables, qu'il faudra baptiser pour s'y retrouver avec les autres et savoir de quoi on parle, ou alors changer de cap.

Félix s'est perdu lui-même au fil des routes : « Je me suis égaré »... « Je suis devenu un étranger pour moi-même ». La fille qu'il va voir, lui fait remarquer qu'il divague : « tu es hébété... »

La femme du camion est perdue sur le bord de la route, elle se perd ainsi chaque soir et raconte sa vie à ceux qui la prennent en stop. Pour le conducteur, elle divague : « Hé ! vous êtes bien de l'hôpital psychiatrique de Gouchy ? »

La caméra de *News* est perdue dans la ville, les rues, le métro, aucun itinéraire qui ne paraisse mener quelque part et donner une apparence de cohésion à ces endroits épars. Une caméra tellement perdue que les gens qu'elle filme semblent ne pas la voir, où s'ils la voient, ils n'y prêtent qu'un œil vide ou fixe qui ne dit rien.

Ce voyageur au regard perdu sur un espace annexé (« sublime désert d'une terre émigrée » — *Le camion*), « sans perspective » — *News* —, « où tout se ressemble » — *Alice* — va faire la route avec un autre de rencontre. Ensemble ils vont former un couple étrange, inhabituel, apparemment disparate.

Le couple disparate

La rencontre est attendue. Quand, dans *News*, la voix se fait entendre, lisant les lettres, on a l'impression qu'enfin le film va commencer. Ou lorsque Félix rencontre la petite fille dans la porte à tambour, on devine que c'est elle l'Alice du titre, là aussi on relit ce qui vient de se dérouler comme un préambule. La fiction vient de s'immiscer par la porte à tambour. L'irruption de cet autre fait espérer une histoire, une « liaison » mais de quel ordre ?

En physique on appelle « couple » : un assemblage ou fonctionnement simultané de deux forces parallèles fonctionnant en sens contraire et produisant une énergie, une force.

En effet, chacun des deux éléments du couple a des intérêts contradictoires.
Soit que leurs « vues » se contrarient mutuellement comme Alice et Félix : elle veut sortir, parler ; lui veut s'enfermer, se taire.
Soit qu'elles se contredisent comme les propos de la mère sur New York : « Une ville dangereuse, etc. » et les plans qui ne l'illustrent en rien.
Soit qu'elles s'affrontent et se nient, comme la femme et le camionneur car ils ne voient pas les mêmes choses : « Est-ce qu'il la voit ? » Non, il ne voit rien.
Le couple crée la force mais là ou on ne l'attendait pas, dans la saillance, la mise à vif de leur disparité totale.

La tension (l'énergie) que produit un tel rapport duel, il revient au spectateur et à son attention mise à l'épreuve d'en opérer lui même les recoupements, les chevauchements. En effet, c'est à lui de tracer les tangentes qui vont couper les deux flux parallèles ; comme s'il se trouvait mis en demeure d'être le témoin actif d'une scène (nous verrons de quel ordre) où rien n'est joué, où tout se joue justement devant ses yeux, d'en focaliser des points fictifs de connexion, à l'inverse les divergences extrêmes.

Par exemple : Qu'est-ce qui recoupe le déroulement parallèle de la bande son - bande images dans *News from home ?*
Où se situe (de quel ordre est-il) ce contrat d'association qui fait voyager ensemble, parallèlement, Alice et Félix ?
Qu'est-ce qui fait se rencontrer, au-delà d'un arbitraire fictionnel, la femme du camion et le camionneur, comment se relient, d'un point de vue formel ; les plans de la chambre noire et ceux du camion roulant ?.

Un tel spectateur doit-il se faire l'avocat d'une des deux parties en présence, comme témoin pris à parti, et trancher : de la victoire de l'un sur l'autre, de la raison de l'un sur le tort ou la folie de l'autre, une fois qu'il aurait accumulé-juxtaposé les points de fiction ? Ainsi jouer : le positif d'une bande son, où la voix parle d'un monde familier, attentionné, monocellulaire contre une bande image montrant un monde épars, étranger, indifférent.

Ou le positif d'une petite fille qu'on avait perdue pourtant, contre l'homme à qui elle permet de se retrouver lui-même. Ou la liberté et la folie de l'une sur l'emprisonnement et la raison de l'autre. Ce spectateur là se serait fourvoyé, il aurait pêché par excès de zèle, fatuité de son rôle, comme le témoin d'une scène de ménage qui croit de son devoir de départager le couple en consacrant la victoire de l'un sur l'autre, alors qu'il ne ferait que ressouder plus fort le couple cette fois, à ses dépends.

Car il s'y joue, c'est sûr, quelque chose de tout autre, d'irrationnel : on peut dire l'affect, ou la scène primordiale d'un rapport œdipien. Comme celui qui unit une fille à sa mère (C. Akerman et les lettres de sa mère).
Encore d'une fille à sa mère par le biais d'un substitut du père, un père subtilisé, accaparé par Alice, et qui se « joue » comme tel entre les deux (« je vais demander à cette femme si elle croit que tu es mon père »).
Ou d'une mère à sa fille enceinte, mais surtout d'une fille qui règle ses comptes avec une certaine figure du père : le parti (« Au P.C.F. je continuais à être dans une obédience familiale ou maritale »).
Rapport œdipien qui s'instaure, dramatise, en la place laissée vide : *le manque.*

Manque des mots de la mère sur certains plans, manque de la fille pour la mère : « ma petite fille tu nous manques tellement *(News)* Manque d'Alice pour Félix de Félix pour Alice quand il la laisse au commissariat (c'est d'ailleurs à partir de là que se jouera sur un mode ludique le rapport œdipien).

Quant à la femme qui quitte le camion, (qui le lâche), il convient d'y entendre en creux « je veux que tu saches que je te manque, privé de moi tu vas à ta perte... à l'accident »[1].

Pour en revenir au spectateur qui aura évité la place où on ne l'avait pas convié : celui d'avocat, de déjoueur d'embrouille familiale, il pourra donc suivre le voyage au fil des voies qui lui sont montrées, et plus près du géomètre, du dessinateur, composer le graphisme (le réseau) de la trajectoire du voyage pour chacun des trois films :

« Mais, ô mon cœur entends le chant des matelots »

1. Défi pris en compte par beaucoup d'intellectuels ayant quitté le P.C.F. et les autres qui n'y vont pas. Jouissance de clamer bien haut — dans l'amphithéâtre de Beaubourg par ex. — que tous les intellectuels ont déserté ou ne veulent pas remplir la place offerte par le P.C.F. Et ainsi lui renvoyer la figure d'un père castrateur avec qui ils ont définitivement réglé, dénoué le rapport œdipien. Privé de cette avant-garde régénératrice, il ne peut que tendre la fossilisation, s'enfoncer dans les strates appareillées du pouvoir : faire bloc — *Comment ça va* met en jeu, en fiction, ce rapport complexe et affectif de la filiation et sa rupture irréversible.

Les voies, la voix.

Pour parler des voies, il faut revenir à la perte, c'est là qu'on avait laissé le voyageur. Pour Félix : sur des routes, voies ferrées, berge, tunnel, rampe, berge, rivière, canaux, air, qui se croisent, se suivent, se correspondent et semblent ne mener nulle part, sauf en un lieu fictif : la maison de la grand-mère. Réseau rhizomatique (Deleuze) de lignes, horizontales fuyant hors du cadre, se resserrant pour aboutir à un non lieu : la grand-mère n'est plus là depuis deux ans.

Pour la caméra de *News*, revenir aux carrefours, aux stations de métro, dans des rues, sur des rails. Mais une caméra qui leur oppose sa fixité, sa durée pour capter non plus des lignes de fuite mais des lignes entravées, bouchées par d'autres verticales : qui les coupent. Le travelling en voiture montre des rues fermées par des blocs de maison. Dans le métro, le cadre est celui de la porte, de la fenêtre ou du quai encadré de pillier (quadrilinéarité) clôturant la possiblité de fuite. L'image bute sur elle-même. Image plate, espace labyrinthique qui se referme sans cesse.

Dans le camion : deux espaces : « la chambre noire », close, immobilité des deux personnages. Et la route, une seule route, que le camion traverse de part en part de la gauche à la droite de l'écran. Espace linéaire — voie unique.

Il y a en effet de quoi se perdre pour soi-même (espace rhizomatique) être perdu simplement — espace labyrinthique — ou préférer se perdre que de suivre la voie unique imposée.

C'est là, bien sûr qu'une voix se fera entendre, le voyageur devra pour s'y retrouver lui prêter l'oreille, se laisser guider car elle est le dernier rempart à la perte totale.

Félix s'est tu, il ne veut plus rien dire, la petite fille, elle, a à dire, sur les choses qu'elle voit, qu'elle mange, qu'elle aime, qu'elle n'aime pas. Elle force l'oreille assourdie, provoque le silence et *ramène* peu à peu au langage (à l'écriture aussi) celui qui « avait perdu sa langue » (on dit ça aux enfants d'habitude).

La femme du camion elle, parle de tout et de rien, de ce qu'elle voit, elle s'oppose au silence, aux paroles de bois du camioneur, elle *entretient* un rapport fluide avec l'extérieur. Elle est parole errante et libre, même de mentir.

Dans *News* la voix, celle des mots de la mère, *relie* un espace connu familier à un espace étranger, elle ponctue par intermittence comme la marée chronologise un espace devenu intemporel.

Voix féminines, des voix qui parlent de choses simples, immédiates, comme une eau neuve, enfouie sous la terre et jaillissante comme une source à la surface des choses.

C'est du coup, l'irruption d'une parole intuitive, qui s'échappe, se libère enfin et guide le voyageur perdu à se retrouver, à la retrouver. Une parole qui entre dans la littérature, alors que rien ne semblait vouloir l'y faire accéder, une mère qui parle des soucis quotidiens, une autre un peu folle qui parle de l'accouchement de sa fille et divague sur le monde, dit des bêtises aussi sur les mains d'ouvrier, une petite fille qui dit qu'elle aime la nourriture enveloppée dans du plastic.

La voix écrite — la voie de l'écriture :

Les voix de Duras et d'Akerman, sont des voix lisantes : on lit, feuillet en main, le dialogue du film, on lit les lettres de la mère. Le rapport avec la voix d'Alice, c'est justement que cette voix-là permet au narrateur-voyageur de renouer le fil perdu de l'écriture, de lui permettre d'écrire son histoire perdue en chemin, de réaliser l'écriture du film.

Ce sont des voix liantes, on disait, elle guide le voyageur perdu, il est vrai qu'elles ont un rôle de démiurge : recréer la cohésion de l'univers et de l'être. Relier l'épars, le morcellement des images (du monde) par l'émergence d'une parole qui va indiquer une voie, une poussée hors la parcellarisation et le recouvrement de l'univers (par tous ces « blocs de pierre funèbre » qui l'étouffent).

Mais où conduit cette voie ? Elle mène à la mer.
La mer retrouvée (la mère retrouvée).

La mer qui envahit le cadre et enfouit New York.
La mer qui était loin mais très forte, mais « la mer qui est là », quand la femme a quitté le camion.
La mère d'Alice est retrouvée, et les voyageurs partent à sa rencontre pour une destination sûre, enfin !

Nous voici au point de départ, le cycle s'est accompli, et on retourne à l'origine. A l'origine en effet était la mer qui recouvrait toute la terre, puis le ciel s'est séparé et des terres ont émergé. Revenir à la mer(e) c'est à la fois vouloir disparaître et renaître. « Que le monde aille à sa perte ».

Il y a dans les trois films un fantasme de renaissance que la mer englobe et conduit. Mais qu'est-ce qui doit disparaître, qu'est-ce qui doit renaître et se réapproprier le monde par la redécouverte de la langue maternelle (la langue de la mère, les « mots » de la mère).

N'oublions pas que l'univers dont nous parlons c'est l'univers des films, un monde d'images et c'est justement ça : ces images enchaînées — un film — qui de plus en plus jusqu'à la confusion complète nous font voir le monde par son prisme. Alors ce serait lui : le cinéma, mais aussi toutes les images, photos, télévision qui renvoient ces doubles démultipliés, corps morcelés à l'infini, hémorragie ininterrompue qu'il s'agit d'arrêter. Félix : « toutes ces images me répugnent ». Duras : « je pense que la mer c'est ce qui va venir, c'est ce qui va tout engouffrer dans sa pureté ».

Et la mer, en effet, ne serait plus qu'une seule image après la perte, l'immersion de toutes les autres : celui de l'imaginaire libéré qui saurait recréer par la force incantatoire du mot, de la lettre (l'écrit) des milliers d'images indomptables, hors de tout cadre (télé, ciné, journaux, etc.) où elles sont maintenant prisonnières, où elles nous emprisonnent puisqu'elles orientent, dirigent en impérialistes notre perception du monde [2]. Désir de la mort de la représentation, de la fiction comme une de ses séductions plus subtile, et retrouver l'échange symbolique avec le monde, par le retour à la langue, gardée comme un joyau précieux dans le texte, ciselé dans l'écrit.

Félix raconte à la petite fille pour s'endormir à peu près la même histoire : un petit garçon était parti de chez lui, après s'être perdu et avoir rencontré un chevalier noir; enfin « il a retrouvé le bord de la mer et là, il s'est souvenu de sa mère ».

Alors il n'y aurait plus eu qu'une seule image.

Danièle DUBROUX

2. Précisément cette préoccupation de l'écrit qui traverse les trois films résulterait d'une résistance ou même d'un affrontement contre une certaine forme d'impérialisme de plus en plus envahissant des images, (les Etats-Unis en étant la figure de proue). Ils exhortent par des voies différentes, à une redécouverte de « lalangue » (même si ça parle peu et surtout), de l'écrit dans sa fonction primordiale essentielle de véhicule — le camion de Duras — dont la circulation relie par la communication les hommes entre eux, au lieu de les isoler, dans la salle de cinéma, devant la télé — la chambre noire de Duras — dans une pénombre hypnotique.

(J'emploie le terme « lalangue » dans son acception lacanienne. Voir aussi *L'amour de la langue* de J.-C. Milner dans *Ornicar ?*, duméros 6 et 7).

Il s'agirait paradoxalement de rappeler à la dynamique de lalangue et sa forme la plus accomplie : l'écriture contre le figé de l'image : du photogramme cinématographique.
Lalangue résulte d'un assemblage de mots créant la syntaxe : une structure qui ne renvoie en rien à la juxtaposition, au collage mécanique de ces mêmes mots
Alors que le cinéma serait renvoyé à ce qu'il ne peut qu'être : un composé chimio mécanique : une juxtaposition, d'images figées qui, mises à la suite les unes des autres, donne grâce au déroulement 24 images/seconde l'illusion du mouvement, de la circulation et de la *fluctuance*. Mais dont le support n'est jamais qu'un composé de tri-acétate de cellulose.
Lalangue fait l'homme, le cinéma n'est jamais qu'une de ses inventions. Lalangue est le maître de l'homme, il doit s'en rappeler dans l'écrit à travers la *fluctuance* rechercher toujours au-delà des mots ce qui s'y cache, ce qui s'y joue, ce qui s'y noue de son être même. Ainsi en la mer, résiderait la métaphore qu'on veut enfouir de *la fluctuance* de la langue, sa violence et ses limites insondées

Retournement du paradoxe, cette préoccupation de l'écrit se parle, traverse, encore du cinéma. Peut-être une naissance alors, celle d'un Autre cinéma.



Sunday too far away, de Ken Hannam

Louons maintenant les grands hommes

(A propos de Sunday too far away *et quelques digressions sur le réalisme)*

par
Jean Taricat

« Un film sur la vie des tondeurs de moutons en Australie ». Par cet intitulé avenant, *Pariscop* présentait dans sa nomenclature hebdomadaire *Sunday too far away*, film australien de Ken Hannam ; quelques années auparavant un autre film de la même provenance était répertorié de façon identique : « un film sur la vie des mineurs australiens » *(Outback)*. Il fallait une certaine dose de conviction pour s'aventurer et risquer le genre d'ethnographie tapageuse à laquelle ce type d'annonce convie la plupart du temps.

Mais je prends, au fond, cette imprécision de nomenclature pour un signe supplémentaire de l'état de dérangement dans lequel ceux qui ont eu à divers titres

à approcher ce film ont dû être plongés, encore qu'il ne faille pas considérer ce remue-ménage inattendu comme justifiable de mesures aussi expéditives que celles de l'hebdomadaire parisien, et qu'à tout prendre ce n'est certes pas le malaise de l'avant-gardisme qui vous étreint, mais plutôt le sentiment d'un ébranlement lointain dans de vieilles réminiscences cinéphiliques.

Cela m'a pris du temps, par la suite, pour localiser l'épicentre sous tant de sédiments, et en persistant je suis parvenu à Flaherty ; de l'un à l'autre il n'y a pas de ligne droite, plutôt des circonvolutions embrouillées, mais Flaherty était bien celui qui devait régulièrement assommer les rédacteurs de ces programmations périodiques. J'ignore s'il y a quelque intérêt à faire remonter une généalogie de Ken Hannam à Flaherty pour autant qu'elle ne révélerait sans doute guère plus que la résurgence d'une veine qu'on croyait épuisée et qui semble devoir perdurer comme un produit illicite et définitivement en marge, simple témoignage de « génies » isolés, mais j'aurais peine à admettre qu'elle soit venue à se tarir un moment par carence d'esprits forts et je pencherais volontiers du côté d'explications d'ordre conspirationnel, quelque chose qui s'achève avec la suprématie de la fiction : on a voulu qu'il en soit ainsi. Bref, tout le tracas du journaliste était là : *Sunday too far away*, fiction ou documentaire ?

Il est déjà tout à fait remarquable qu'un cinéaste d'aujourd'hui ait bien voulu déplacer sa caméra vers un groupe de travailleurs, mais cela pourrait encore demeurer banal. Qu'il ait délibérément choisi de montrer qu'un groupe d'ouvriers manifestement réunis pour des raisons de gain constitue lentement, dans les gestes sérieux et facétieux du travail, une coalition, qu'il se soit longuement apesanti sur ces actes ténus, épuisants, de répétition mais gonflés de savoir-faire et de secrets au point d'en faire jaillir l'idée même du pouvoir, de la résistance, qu'il nous parle donc du travail, je veux dire de ce rapport social inscrit dans une économie criminelle, qu'encore une fois aucun argument dramatique ne soit rapporté à la vie ordinaire de l'équipe pour décupler sa signification (l'exploitation, la résistance contre le patron, etc.), l'élever simplement au-dessus de son ordinaire par artifice, la saupoudrer de fiction, c'était accumuler bien des difficultés et provoquer le désarroi de ce petit monde qui constitue la profession.

Cela dure en réalité six semaines, autant de jours de claustration au cœur de landes désertiques pour une dizaine de gaillards vigoureux et buveurs rassemblés pour les besoins annuels de la tonte. Disséminés sur un immense territoire, ils ne se rencontrent qu'en ces occasions exceptionnelles mais ils sont aussi soudés qu'un bataillon. Ces termes sont peut-être aussi (littérairement) évocateurs que les premières images le sont filmiquement : s'ouvrent les portes de l'aventure...

Mais ils ne seront jamais aussi ivres qu'un bataillon en bordée, d'ailleurs il n'y a pas de bordée possible dans l'usine à tondre. Sur les lieux du travail s'arrête l'itinéraire conventionnel des baroudeurs. Et s'il fallait rechercher un inhibiteur filmique efficace de l'aventure on serait maintenant convaincu qu'il n'y a guère mieux que l'atelier et le travail. C'est un fantastique intérêt de *Sunday too far away* que d'avoir fait se télescoper les séquences peut-être les plus opposées du cinéma, l'aventure archi-saturée de codes, et le travail (j'ai déjà dit en quel sens l'entendre) entièrement abandonné sur ce point. Je ne vois guère que le Mizoguchi des *Contes de la lune vague* qui s'y soit risqué.

Le monde des tondeurs de moutons doit être à l'image de nos anciennes sociétés corporatives où les règlements dominent par la coutume, la tradition, tout

est minutieusement ordonnancé, les responsabilités, les pouvoirs, et la tradition orale y perpétuent les servitudes et les transgressions autorisées. Qu'un geste, une parole s'entament, ils sont immédiatement sous le regard et l'écoute des autres, de l'atelier, par cette police coutumière qui est là, là et ailleurs, ailleurs parce que pour de vrai on se surveille et s'autocensure, ailleurs parce qu'au cinéma absente du champ et pourtant réglant, scrupuleuse, ce qui s'y déroule. Rencontre étonnante d'un monde oublié du cinéma et qui se prête de lui-même à une syntaxe tout à fait rabâchée. De là à dire que le corporatisme est cinégénique comme on dit d'une personne qu'elle est photogénique... je croirais maintenant volontiers qu'il n'y a rien qui ne le soit pour peu que le travail du réel montre l'éclat dont il est capable, et ce sont sans doute de semblables recoupements qui m'évoquent encore Flaherty (on aurait parlé de son « réalisme lyrique »).

Il y a dans l'équipe de tondeurs un jeune apprenti ignorant des conventions en vigueur, son stage est celui de l'initiation et les rites en sont à l'écran, il y a un patron quelque part, invisible parce que « tricard » à l'atelier. Ailleurs encore, dans les métropoles, il y a des syndicats, sur l'écran il n'y a que le premier acte constitutif de l'équipe, la désignation totalement automatique d'un délégué d'atelier ; c'est ailleurs et en d'autres temps que s'est bâtie la gestion coûtumière du travail corporatif, je veux dire qu'au moyen d'une narration additionnelle, un réalisme, trouvant disponible la convention du champ et du hors-champ, se prévaudra de la condensation comme méthode d'auscultation du réel, simplement parce que l'ordinaire du corporatisme se dilapide en banalités et qu'aussi naturellement sans doute il se contracte en instants percutants, synthétiques, et qu'il lui arrivera alors de puiser dans une provision de figures syntaxiques disponibles pour restituer avec ampleur la limpidité de ces moments.

Pour l'instant cette « cinégénie » existe parce que de tels moments parviennent à coïncider par eux-mêmes avec une réserve de figures canoniques, mais aussi à quel prix parfois.

Le corporatisme: tout s'y passe à l'écart des consignes, par l'étau des convensions, tout autant la soumission aux disciplines dans laquelle les tondeurs s'enrégimentent eux-mêmes, que la résistance, bon, et si l'on ressent la nécessité de recourir à une séquence d'initiation d'un jeune apprenti parce qu'on l'estime lumineuse, il y a de fortes chances que la cargaison de situations analogues dans le cinéma d'aventure détourne un moment le hors-champ de son exacte position, installant provisoirement le spectateur en lieu et place du législateur (l'initié se soumettra-t-il aux réglements au terme des épreuves ? c'est ce qui le disdistraira un moment) plutôt que de le maintenir dans l'état initial de confrontation avec sa propre expérience du travail. Il se trouve, me semble-t-il, que les figures de l'aventure prendront alors le pas sur l'édifiante franchise de cet instant ; et il ne se produira pas là une fictionnalisation captivante du réel (effet sans doute escompté par le cinéaste) mais plutôt un glissement vers une « réalisation de la fiction », comme un nouvel avatar tellement plus authentique, ce coup-ci, de séquences d'initiation ô combien académiques, encore une fois la preuve que l'aventure n'est pas morte dans ces grands espaces.

Somme toute c'est un retournement assez inopportun qui résulte parfois du télescopage du travail et de l'aventure et le corporatisme se retrouve malgré lui gratifié des difformités de « l'aventure » comme si c'en avait été le prix du passage à l'écran, un péage, brouillé qu'il est maintenant par la nécessité du bagarreur, de la virilité tendre et batailleuse qui convient aux hommes des grands espaces.

Est-il donc si naturel qu'il doive s'encombrer du baroud ? Qu'il soit le germe d'un irréductible segment de résistance populaire, mais qu'il doive en contrepartie se payer la figure du tendre costaud ? C'est un peu dommage, et pourtant on aurait tellement cru que la stature de ces vies parlait avec suffisamment

d'éclat, et on dirait presque que le réalisateur a laissé s'abandonner certains instants crûment résonnants à l'inertie vagabonde des codes filmiques comme s'ils étaient joués de son métier à ce moment-là.

Maintenant je me rends compte que c'est plus qu'un embarras d'étiquetage qui me faisait entrevoir Flaherty. Fiction ou documentaire, un point me semble acquis : ce ne sont pas deux lieux opposés sur une échelle d'approche de la réalité, ce sont plutôt deux syntaxes d'ailleurs pas entièrement hétérogènes. Mais en tous cas du réel la proximité n'appartient pas plus au documentaire que l'éloignement à la fiction.

J'évoquais donc la possibilité qu'une entreprise aussi méticuleuse et risquée que *Sunday too far away* fût précédemment envisagée de façon assez similaire par Flaherty, la dénomination commune pouvant être une sorte de fictionnalisation à partir d'un matériau brut de reportage. « *Le drame est dans la vie réelle,* écrit Flaherty, *l'homme aux prises avec la menace naturelle forme le plus puissant conflit du monde ; dans mes films je tente d'évoquer ce conflit dans la vie quotidienne des êtres en suivant une gradation dramatique tout comme fait n'importe quel film* » (in *L'Ecran français*, n° 317).

Il y a trop d'évidences dans cette citation pour qu'elle ne soit pas énigmatique et le présupposé qui unifiera tout le monde (le drame est dans la vie réelle) n'illumine pas plus la résolution finale : extraire une gradation dramatique de vies réelles, ce que je comprendrais provisoirement comme j'ai tenté de le faire pour *Sunday too far away* par recourir à un esperanto d'images disponibles, évidemment avec les précautions d'usage, dans la mesure où ces vies réelles n'enchaînent pas plus le cinéaste au réalisme que son imagination ne l'assujettirait à la fiction ; le métier accompli serait de ne laisser s'engouffrer dans le champ que ce qui est strictement nécessaire à la relation de la vérité et d'éviter de s'empêtrer dans les entremises dissipées des codes ; et j'ai le sentiment encore confus qu'il y a à enraciner un tournage dans la vie réelle des êtres, matière à dresser correctement ces divagations.

Que faut-il attendre de ces existences réelles et du traitement que la caméra et le magnétophone leur font subir puisqu'elles ne demeurent réelles, charnelles, vrillées à leurs conjonctions sociales que le temps qu'elles restent face à l'objectif et au micro ; sur la pellicule il n'en reste plus qu'une approximation dont la fidélité ne peut être rapportée qu'à l'aune d'autres procédés de représentation (et ça ne nous mènerait pas loin de comparer). Il faut être méfiant ; tout un processus social s'est mis en branle autour de la divulgation des tensions les plus intimes de nos individualités et de nos fréquentations et c'est un appareil de pouvoir et de commerce qui s'y est penché au plus de frais, il en résulte une connaissance publique totalement hétéroclite des uns par les autres. Toute une matière première dont la fiction réaliste-naturaliste s'est emparée, boulimique comme jamais dans le bazar des morceaux de vie, s'approvisionnant là pour ajuster au plus près. De ces vies réelles débitées, les figures les plus composites sont nées, mais toujours plus précises, plus vraisemblables, soigneusement agencées de segments épars reconnaissables par chacun comme une portion de ses propres tensions, appel unanimiste à l'identification, à la reconnaissance d'une humanité somme toute bien peu divisée, tant il y a de traces quotidiennes de ressemblance entre les hommes. C'est une vieille ficelle perverse de la fiction réaliste, familière aux lecteurs de ces pages, mais il ne me semble pas que ce soit par malveillance ou négligence qu'elle s'encombre toujours de suggestions unanimistes, j'ai le sentiment qu'il faut en incomber la responsabilité à l'opération elle-même qui consiste, comme je l'avais déjà insinué, à « réaliser la fiction ». Au pire le champ est tapissé de fragments d'expériences comme autant d'attributs réels habillant un sujet d'imagination (ce qu'on appelle généra-

lement la psychologie d'un personnage et qui n'est la plupart du temps qu'une segmentation racoleuse du référent), et le vœu le plus cher du cinéaste est qu'à ce moment il se trouvera bien un de ces fragments dans la vie du spectateur escompté pour qu'il y reconnaisse un de ses frères. Après avoir scruté le réel des vies, les êtres que bâtit la fiction réaliste ne sont que de pauvres assemblages publicitaires dont la propriété essentielle de composition est la transitivité.

Transitives et associatives sont ces existences bidons grapillées de ci de là en vue d'étouffer de vraisemblance les bobards fictionnels, transitifs et associatifs ces fantoches comme le sont les placards publicitaires d'un hebdomadaire. Je lisais il y a un an dans la rue « Des écolières françaises pour les magnats arabes du pétrole », affameurs et violeurs voilà qu'ils s'en prennent maintenant à la sève innocente du renouveau national, et tout cela forme une séquence bien articulée parce qu'ailleurs il a été écrit que la virginité affolait encore plus les violeurs, et que c'était aussi le luxe impuni des puissants. Les publicistes perfectionnent sans arrêt ces merveilles de transitivité, ces techniques de persuasion et la fiction réaliste n'est ni plus ni moins honnête, pourvu qu'on pense « transitif » encore un bon moment se dit-elle.
Le danger avec la transitivité c'est qu'elle est brouillon et dérape sans prévenir, le « chef d'œuvre » canalise savamment cette impulsivité, à mes yeux il devrait plutôt être question de rompre avec ces hideuses chaînes séquentielles (revoir *Ici et ailleurs*).

Maintenant que je me sens prémuni contre ceux qui me feraient remarquer que je risquais de me pencher de façon compassée et alchimiste sur la vie des gens, il me reste à m'expliquer : louons maintenant les grands hommes.

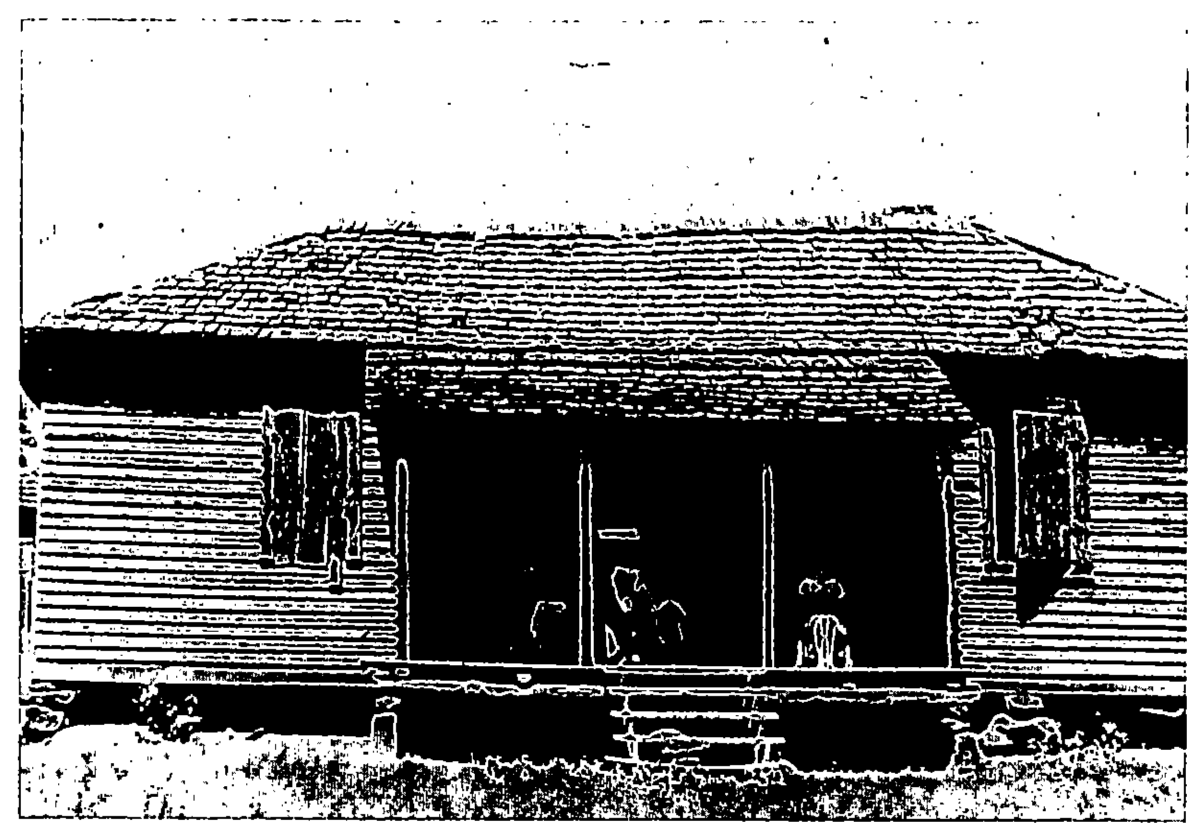
La formule devrait être déposée entre guillemets, elle n'est pas de mon crû, mais le titre du très beau livre de James Agee[1], « reportage » sur la vie des métayers en participation d'Alabama. Elle synthétise une démarche qui hante un long volume et je n'y ai recours que pour amplifier mon argumentation, aussi, de cette démarche, on ne se fera, dans ces lignes, qu'une impression ternie, malgré tout peut-être les phrases qui suivent la restituent-elles assez fidèlement :

« Car dans l'immédiateté du monde, toute chose peut être discernée, par celui qui peut la discerner, et centralement et simplement, sans qu'elle soit disséquée par la science, ou absorbée dans un art, mais avec état de conscience entier, s'efforçant de la percevoir telle qu'apparue : de façon que l'apparence d'une rue exposée à la lumière du soleil puisse dans son rugissement atteindre son propre cœur signifiant, comme dans une symphonie, peut-être comme aucune symphonie ne le peut : et l'état de conscience entier virera de l'imaginé et du révisé à l'effort simplement de percevoir la radiation cruelle de ce qui est. »
(op. cit. p. 28,29)

Admettre cette franchise furtive du réel est un peu un présupposé nécessaire cependant je conviendrai vite que son timbre littéraire laisse cette citation dans un état assez vague, mais on reconnaîtra qu'il est ardu d'entreprendre de restituer, sous quelque forme écrite que ce soit, l'intransigeance passagère du réel, et j'ai préféré esquisser ce que cette démarche est à même de dévoiler.

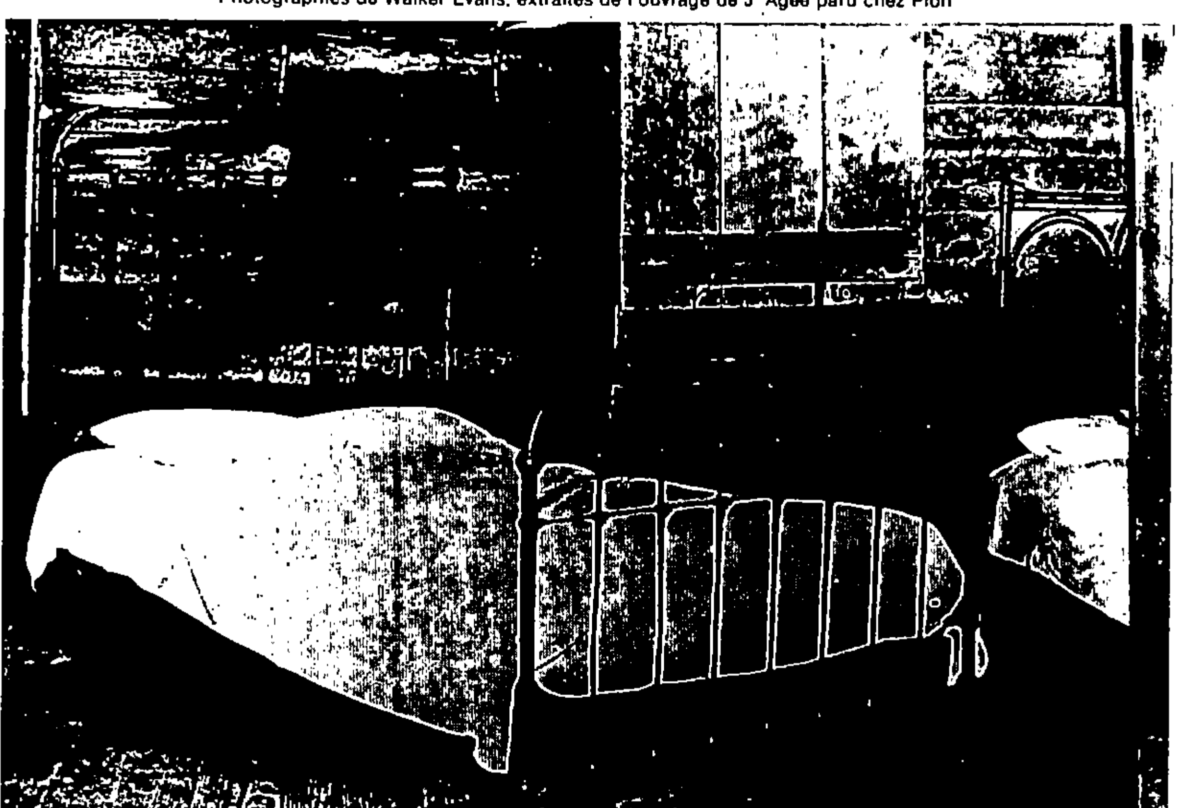
La ferme d'un métayer d'Alabama est en polyculture et le revenu en est donc diversifié, pourtant une culture conditionne toutes les autres, celle du coton, production entièrement vendue et partagée avec le propriétaire foncier, d'elle dépend la survie du métayer sur ce sol. Et il y a dans l'année quelques semaines pendant lesquelles plusieurs vies seront toutes arcboutées vers la réussite d'une

1. Paru chez Plon dans la collection « Terre Humaine ». J. Agee a, par ailleurs, été le scénariste de *La nuit du chasseur* et de *African Queen*. Deux ouvrages consacrés au cinéma sont parus en Anglais sous le titre « Agee on film » I et II, l'un compilation de ses critiques, l'autre recueil de ses scenarii.



« Voici... l'anecdotique du champ »

Photographies de Walker Evans, extraites de l'ouvrage de J. Agee paru chez Plon



récolte, contre la tyrannie de la nature, pour satisfaire celle du propriétaire. Ce qu'il y a de vrai : la monstrueuse dépendance qui enchaîne plusieurs vies aux fortunes momentanées du ciel pour le confort d'un propriétaire. Tel est l'arrière plan « criminel ».

« De ce moment au temps venu de la cueillette il n'y a rien de plus qu'un fermier puisse faire. Tout va dépendre du ciel, du sol et du coton lui-même ; et durant six semaines, alors que le fermier repousse tels ennemis égarés à sa portée, et que, manquant pour vivre de l'argent dit des rations, il cherche désespérément du travail, et peut-être bien en trouve, et sinon demeure comme suspendu à un croc avec sa famille, sur le porche de devant, tout à son loisir terrifiant le coton se fait, et le sort du fermier pour cette année est débattu tranquillement par des puissances et des entremises devant lesquelles il est démuni. Et dans cet été blanc, alors qu'il attend du mieux qu'il sait, et défend le peu qu'il peut défendre, voici *qui sont ces ennemis, et aussi que fait le coton de son propre temps » (idem p. 328).* (C'est moi qui souligne).

VOICI : ce qui paraît alors dans le champ, une famille de cultivateurs installée dans une inhabituelle oisiveté, assise sous le porche de sa maison scrutant indéfiniment le ciel et prodigant, alternativement, d'ultimes et dérisoires soins à ses plantes, et confiant finalement au narrateur « Vous ne pouvez jamais savoir ce qu'il y a dans un nuage ».
nuage ».

VOICI : l'anecdotique du champ, l'interminable attente de cette famille, une semaine qui se joue d'une année, des soins excessifs à la terre et aux rameaux, désigne évidemment l'implacable dépendance, elle « off », la loi du propriétaire qui est ailleurs, ce mode d'asservissement de l'homme par l'homme. Et je me demande si l'éclat et la stature de cet épisode autorise une autre lecture, et si une telle séquence n'indique pas despotiquement quelles figures filmiques utiliser, montage alterné, plans séquences, comme s'il y avait cette coïncidence « cinégénique » dont j'ai parlé, et encore si la condensation comme procédé privilégié du réalisme n'asservirait pas toujours l'énoncé général, abstrait, « off » à son locuteur « in », et si ce n'est pas de cette façon qu'il fallait lire « la radiation cruelle de ce qui est ».

Le réalisme serait (a été ?) ce cinéma qui entreprendrait le spectateur dans une confrontation paradoxale, celle d'une expérience édifiante à l'écran rapportée à la sienne propre, paradoxale, donc, car à la fois sur le mode de l'équivalence (une expérience en vaudrait bien une autre, il n'y a pas de vie insignifiante, indigne : Flaherty s'exprimait de façon similaire dans son registre panthéiste : chaque expérience humaine est une partie de la Création...) et sur le mode de la différence entre ce qui habite cette vie authentique et la sienne.

Qu'une telle expérimentation réussisse dépend me semble-t-il, du rayonnement immédiat, de la pertinence de ce qui est montré, mais aussi, peut-être surtout, du mutisme qu'on peut imposer raisonnablement aux associations et connivences rebelles qui encombrent toujours les images, comme l'aventurier qui surgit à un détour du corporatisme ; en d'autres termes se prémunir de la transitivité toujours à l'affût. Il doit suffire pour cela que la plénitude des déterminations et des conjonctions d'une existence, saisie dans un instant remarquable, soit inscrite entière à ce moment même dans le champ, ni plus ni moins, ce qui vraisemblablement n'est pas trop éprouvant dès l'instant qu'on répugne à dévoiler des existences comme simples prétextes à abstractions. Repensez au fermier d'Agee. *Sunday too far away* est souvent exemplaire, mais *Le grand soir* de Reusser aussi, et sans doute les films de C. Akerman.

Tout autant qu'on devrait se rendre compte maintenant que toute vie se contracte en épisodes rayonnants, entièrement pleins de tensions qui l'agitent en cet instant, que toute abstraction en serait alors une émanation, (la métonymie serait-elle le procédé exclusif de généralisation du réalisme ?), et que la complexion de ces moments pèse tyranniquement sur le choix des figures filmiques en réserve[2], tout autant on doit bien sentir, qu'à l'inverse, la fiction réaliste induit un déséquilibre qui déprécie toute existence, sauf à tenir corrélativement sa place télévisuelle, sorte de molécule insignifiante d'information. Et je tombe à ce moment sur cette réflexion de Vertov à propos du ciné-œil qui me laisse complètement perplexe : « Un esquimau à l'écran reste un esquimau même s'il n'est pas marqué que c'est « Nanouk[3]. »

Et finalement pour en arriver à plus de clarté sur le sens de ces lignes, j'éprouve le besoin de recourir à quelques généralisations qu'on appelle philosophiques, et je devrai m'accomoder de mes défaillances en la matière, et que même dans cet état d'ignorance relative, je trouve dans l'entreprise œcuménique et chrétienne de Flaherty moins d'imposture que dans la fiction politique « de gauche », et j'en viens à l'énoncé, maladroit certes, que me suggérait à peu près tout ce qui précède. Des idées vraies représentées dans des existences fictives-composites produisent des effets opposés à ceux obtenus par la représentation d'idées tout aussi vraies dans (à partir) des existences réelles. En ce sens il n'y a pas d'opposition documentaire-fiction mais conflit entre deux opérations possibles : « réaliser » la fiction ou bien « fictionnaliser » le réel, autrement dit dans mon babil philosophique cela deviendrait : faire jaillir le vrai du réel ou bien injecter des traces de réel dans le vrai pour l'authentifier (on rencontre là pêle-mêle les fictions réalistes-naturalistes, les documentaires style institut pédagogique national, l'ordinaire du cinéma militant). La seconde opération est parfaitement abjecte puisqu'elle consiste à produire des abstractions et par le seul mécanisme de leurs vérifications de dépouiller les témoins cités de cette même faculté, et ce n'est pas le moindre effet inattendu de ce genre de cinéma que de partager le monde entre le savant et l'ignare, toujours à la même place, joli instrument de pouvoir pour qui voudra s'en servir.

Et si jamais je m'étais aventuré là à émettre quelque niaiserie, je me réfugierais de suite derrière une personne de renom, dans le monde du réalisme littéraire, histoire de gagner, ici, l'absolution : « *Mais le danger avec ces abstractions et ces formulations, est qu'elles tendent à prendre leur autonomie. Elles oublient alors la personne d'où elles émanent, une réaction en chaîne de tournures et de phrases comme en rêve les images, la littérature devenue rituel ; toute vie individuelle ne fonctionnant plus que comme prétexte.* » (P. Handke op. cit. p. 54)

Jean TARICAT

2. J'ai l'impression que le réalisme triture autant la littérature et le théâtre et je trouve dans ce passage de Peter Handke bien des ressemblances avec mes remarques. (« Le malheur indifférent » éd. Gallimard, p. 55) :
« *C'est pour cette raison aussi qu'au début je suis parti des faits et que j'ai cherché des formules pour eux. Puis je me suis aperçu que chercher des formulations déjà disponibles, de la réserve d'universaux, non plus des faits, et que j'ai trié dans la vie de ma mère les situations déjà prévues dans ces formules ; car seul un langage public, non sélectif, pouvait permettre de retrouver parmi tant de moments insignifiants ceux dont la divulgation s'imposait.*
Donc je compare la provision générale de formules pour la biographie d'une femme avec la vie particulière de ma mère, phrase par phrase ; des concordances et des contradictions naît alors l'écriture véritable. »

3. Dziga Vertov « Articles, Journaux, projets » coll. 10/18 p 82.

« La radiation cruelle de ce qui est





3. Critiques

L'image et le corps
(L'homme qui aimait les femmes)

par
Bernard Boland

« *Vous êtes narratif, vous n'avez pas peur de raconter une histoire* » dit Geneviève Bigey (Brigitte Fossey) à Bertrand Morane (Charles Denner) dont elle vient de lire le manuscrit. Ceci n'est pas un mince compliment et ce n'est ni le premier ni le seul. Auparavant, le médecin qu'il avait consulté s'était montré admiratif devant sa « bonne santé ». Réussir un livre narratif, réussir en amour ; ces deux succès ne font qu'un dans le dernier film de Truffaut dont le titre désigne alors la double désuétude, d'abord par sa référence au *cas* rare ou exceptionnel, sujet privilégié de la fiction (*L'homme qui*), genre perçu aujourd'hui comme chose du passé ; ensuite par son contenu lui-même : « aimer les femmes » est à tout le moins une expression suspecte. Sans doute est-on averti que l'amour dont il s'agit n'est en réalité que l'amour de fantômes.

Cependant *L'homme qui aimait les femmes* n'est pas un film désuet à proprement parler, mais un film qui prend parti pour la désuétude de la narration et de l'amour des femmes. C'est-à-dire qu'il tient un discours qui vient briser le syntagme narratif au moins à deux niveaux ; par le récit-off de Brigitte Fossey et par les scènes où le héros écrit son livre, moments où la narration se dédouble, et par la forme fragmentaire utilisée par Truffaut (à chaque femme une histoire).

Les deux procédés dont je viens de parler (voix-off et récit « métaphorique » du film) jouent d'abord un rôle de distanciation, ils se réfèrent au sujet de l'énonciation qui de cette façon pénètre, comme par effraction, dans la fiction. Mais c'est une douce violence, car ce discours ainsi surgi ne fait que militer pour sa propre occultation en tant que trouble-fête. Ce que nous montre celui qui écrit le livre (le film) c'est que l'affirmation et le salut du moi (l'assomption imaginaire) sont possibles par le romanesque, « l'homme qui aimait les femmes », voilà quelqu'un qui existe. De même la voix-off est celle de Geneviève, la seule femme qui, comme le remarque Jean Collet[1], a lu le roman de Bertrand Morane. Autant dire alors qu'elle occupe la place de l'Autre, celle qui *inscrira* Bertrand dans sa dépendance symbolique. Seulement cet Autre a le regard et la voix *d'une femme*. En tant qu'à la fois Autre et femme (mère) elle donnera à Bertrand cette joie « posthume » d'être reconnu comme *même* par l'Autre. Je suis ici encore tout à fait l'analyse de Jean Collet qui voit en Geneviève celle qui réconcilie (miraculeusement ajouterai-je) « le texte et le corps, la voix et l'image, la lecture et la vie » (ibid).

1. Le cinéma de François Truffaut page 309.

Mais cette réconciliation s'effectue par rapport aux références à l'énonciation dont je viens de parler et avec lesquelles le réalisateur doit ruser pour le plus grand profit de la narration, de sa narration ; elle ne constitue nullement l'aboutissement d'un cheminement (d'un procès) à la façon du cinéma classique : elle fonctionne plutôt comme un modèle plus explicite des multiples fictions que nous présente le film. (La conception narrative défendue par Truffaut nie l'histoire). Ces fictions constituent des « fantasmes filmés », parfaitement lisses et suturés, des narrations totalement réussies d'amours comblées. Je suis ici en désaccord avec les critiques qui ont pu voir dans ces aventures une « dimension d'échec » au niveau de la fiction même, alors que cette forme fragmentaire vise en réalité à isoler de courtes périodes narratives, à les *brandir* et à les répéter (c'est la collection) justement pour conjurer tout échec, toute perte possible. Il n'est pas inutile à ce propos de souligner ici l'opposition de ce cinéma avec le cinéma dit « classique » dont la troublante richesse vient de ce que cette déperdition (expression du désir de mort du sujet cinéaste/spectateur) est, de façon qu'il faudra approfondir, *habillé* dans et par la fiction même. Tout au contraire, dans *L'homme qui aimait les femmes*, la fiction est conçue, valorisée contre cette déperdition qui, de ce fait, la cerne de toutes parts, et si elle réapparaît finalement dans le récit, c'est sous l'aspect terrifiant de la *mort imaginaire*, cauchemar qui accompagne le fantasme phallique comme son ombre. C'est à ce niveau que le cinéma de Truffaut nous concerne et nous inquiète.

Pour éclaircir ce point, je voudrais d'abord m'expliquer davantage sur ces « fantasmes filmés ». On pourrait penser que cette « dimension d'échec » sur laquelle s'est précipitée la critique est présente dans les aventures même de Bertrand Morane. L'épisode avec la belle Hélène (Geneviève Fontanel) ne nous présente-t-il pas le héros essuyant un refus ? En réalité ce refus sert de tremplin pour une faveur plus grande ; cette femme ne connait *que* les jeunes gens, c'est-à-dire qu'elle se donne exclusivement à l'enfant que le héros n'a jamais cessé d'être : c'est ce que signifie le baiser final de cette scène. De même, cette femme qui le quitte en lui faisant des reproches sur sa façon de se comporter, c'est pour mieux lui signifier — de façon ahurissante (je reviendrai

sur *l'audace* particulière de Truffaut), qu'il sera l'objet de ses fantasmes érotiques à elle. On voit bien par ces deux exemples ce qu'il en est de la demande d'amour réalisée dans le fantasme : il ne s'agit pas du tout de faire plier l'autre, ça c'est l'enfer commun de la relation amoureuse où l'autre se contente de vous renvoyer votre propre demande, se « refusant » (il n'a en fait pas le choix) à exister comme Autre : il s'agit au contraire de lire votre propre demande chez l'autre, comme si elle était celle de l'Autre. On a vu cela avec le personnage de Geneviève Bigey. Voilà le miracle éternellement recommencé dans le film : c'est lui qui donne cette « aura » très spéciale aux femmes de Bertrand, toutes à la fois sujets et objets de désir. L'idée que le cinéma « transfigure la réalité » trouve ici un point d'appui précis.

Ceci étant établi, Bertrand peut alors collectionner les intrigues narratives les plus diverses, les plus capiteuses (la romanesque Delphine) aux plus « insignifiantes ». Il y aura même l'amie avec qui il ne se passe rien (elle l'a favorisée au restaurant) et celle qu'il ne remarque même pas (une employée de son travail). Il suffit bien sûr qu'elle le remarque lui. L'important est donc d'être *gratifié*, d'une manière ou d'une autre, même si les « faveurs » prennent quelque fois des tours inattendus : il y a la dactylo qui *n'a plus le courage* de taper le manuscrit ou cette fille qui rigole à son enterrement (« c'est bien la seule » remarque, quand même un peu interloquée, l'extraordinaire Brigitte Fossey). Les « accrocs » relèvent de ce qu'on appelle le « piquant », renversement pris en fait dans l'économie du fantasme. Il suffit de remarquer d'ailleurs que ces femmes sont touchées dans leur corps.

Mais je parle de fantasmes, paraissant oublier qu'il s'agit d'un film : si ce cinéma touche au réel c'est par la voie, peut être la plus ingrate de toutes, de l'affirmation folle de l'imaginaire. Il nous est bien dit dans le film que la *différence* qui fait courir Bertrand, celle pour laquelle il se damnera, trouve son modèle dans la substitution du bleu au rouge pour la couleur de la robe de la petite fille. L'important n'est pas d'en parler, mais de le *montrer* par l'inscription dans la fiction d'une référence énonciative ; brisure narrative simulacresque ai-je souligné à propos de ce procédé. Ici, il affirme et *montre* ce pourquoi tout le cinéma de Truffaut milite : *la différence imaginaire qui simule la faille pour mieux l'éluder*. C'est aussi la différence des empreintes digitales et aussi la différence au nom de laquelle de Bertrand, démentant la sage expression populaire, refusera la *sœur* de celle qu'il convoitait. Mais, je le repète, le chemin de croix du cinéma de Truffaut, consiste à *montrer* cette différence et dans cette direction il va très loin. Dans le détail du fantasme, dans son *épellation* frénétique, Truffaut est prêt à rencontrer non pas (du moins pas directement) la vérité du fantasme phallique, sons assise symbolique (on a pensé montrer que celle-ci était forclose)[2], mais son envers horrifique : la brutale révélation du rapport de l'image avec le corps chirurgical, celui qu'on mutile pour l'esthétique. Je pense à ce plan où l'on voit l'une des femmes de Bertrand avec un pansement sur le nez. C'est là le prix de la bonne image. Auparavant on avait pu voir une sorte de prélude inquiétant à ce nez pansé, dans une scène où Bertrand qui s'y connaît en élégance féminine, fabrique lui-même une paire de lunettes plus seyantes à insérer au visage de la belle blonde.

Les scènes les plus fortes dans ce sens concernent le corps de Bertrand luimême lorsqu'il est allongé sur son lit d'hôpital avec un visage de cendre. « devenant cadavre, l'homme se met à ressembler à son image » dit en substance Blanchot dans *L'espace littéraire*. Truffaut filme avec la mort de Bertrand, ce passage cauchemardesque où l'image du héros est reliée par des tuyaux à ce corps qui l'alimente, visible là à côté du lit, sous l'aspect de l'effarante machine à transfusion sanguine. Bertrand en arrachant les tuyaux nie une dernière fois la relation du corps à l'image et en même temps il en montre la vérité toujours méconnue, la collusion sans méditation de l'imaginaire et du réel.

Bernard BOLAND

2. En fait, par le dévoilement qui s'y opère finalement il y a une inscription symbolique du film, mais cette affirmation n'a aucune portée si on ne montre pas que cette vérité ne peut se faire jour que par un détour : ce détour consiste ici dans son exclusion.



Eloge du photomaton
(La communion solennelle, L'ombre des châteaux)

par
Serge Le Peron
et Serge Toubiana

Dans les deux films, il s'agit de famille : famille picarde, nombreuse et heureuse, plantureuse d'un côté, famille de sous-prolétaires italiens, émigrés au nord de la France de l'autre. Passons sur la question, qu'il faudra bien analyser en profondeur, du *familialisme*, cette matière visqueuse qui enveloppe certaines familles fictionnelles (*Vincent, François, Paul et les autres, L'Affiche rouge, La Communion solennelle, Dernière sortie avant Roissy*, etc.) et pas d'autres (*Jonas, L'Ombre des châteaux*, etc.), cette jubilation écœurante qui pousse chacun dans la ségrégation en l'enfermant dans l'homogénéité arbitraire qu'elle impose et qui met en demeure tout le monde d'entrer dans la danse, ou d'être malheureux (exclu). C'est peut-être quelque chose de cet ordre qui se joue dans ce qui va suivre, car le familialisme est là aussi pour cacher, préserver, protéger tout ce qu'un film comme celui de Daniel Duval prend le risque d'exposer : un contenu.

Dans *La Communion solennelle*, une séquence plus particulièrement prend comme référence explicite la photo de famille, celle qui conduit au « déjeuner sur l'herbe ». On y voit la famille se réunir, sur l'insistance de la mère (avec son obstination), en dépit des conflits et des contradictions intra-familiales, pour un temps très court, pour le temps d'une photo. Après cette journée à la campagne, la dispute, et chacun repartira vers ses occupations, son travail, sa ville, sa petite famille.

Les familles (ne) se réunissent (plus que) pour ça : saisir cet instant (instantané) pour essayer de perpétrer l'ordre familial par l'intermédiaire d'une photographie destinée à être rangée dans un album, c'est-à-dire dans une *réserve à imaginaire, protégée*, au-delà des conflits.

Ce tableau de famille qui se constitue dans cette séquence appelle une photo, il en est le matériau réel, vivant, sur lequel le code n'a aucun mal à se greffer. Mais au code, il faut du supplément, ce qui justement, par opposition, fait naturel, joue comme effet de fiction : on apprend justement que la fille qui est coiffeuse (Myriam Boyer) a épousé un homme dont le métier a à voir avec la photo. Il y a, dans chaque tableau du film de Féret, cet élément de réel, détaillé, recherché, qui joue comme effet de dénégation du code photographique, du regard photographique.

Ce qui compte pour Féret, c'est la pose, le temps de la pose plus que l'usage, la jouissance qui peuvent être tirés de la photographie. On pourrait dire que pour lui, la photo est du *travail mort*, déjà joué, d'où il n'est tiré aucune ligne de fuite, vers la fiction : la photo compte moins pour ceux qu'elle concerne (chacun fait partie du puzzle familial et de sa représentation photographique) que pour le spectateur qui en devient l'unique bénéficiaire, le seul récepteur. Il n'est jamais question du *sujet* de la photographie, de la mise en jeu du sujet dans le réel encadré. Au moment précis où cela devrait poser problème, la fiction tourne court.

Ce cliché familial, finalement, n'aura pas lieu, n'aura pas prise ; mais la pose aura duré plusieurs secondes : le sang monte à la tête de l'un des frères (Philippe Léotard), coup de tête pour cause de sève et de sexe (cf l'article de Rancière dans le numéro précédent) : la présence proche de la femme de son frère, laquelle aurait pu devenir la sienne propre si l'ordre naturel des alliances n'avait pas été troublé par ce désir transfuge vers un jeune frère, fraichement débarqué de Paris.

C'est à ça que revient le propos du film, montrer le sang bouillir, les coups de gueule populaires, les caractères décidés qui s'affrontent, les tempéraments forts qui cognent. Et peu importe alors que la photo ait réellement (fictionnellement) été prise ou pas, l'essentiel est *que son principe ait pu animer*, voire hanter la séquence jusqu'à la fin. Qu'elle ait plané comme une convention implicite, un code pour faire marcher conjointement tous les membres d'une même famille en entraînant avec eux les spectateurs d'une salle de cinéma, qu'elle fasse prendre la partie pour le tout... d'un film, sans pour autant consister jamais.

Il y a, dans *La Communion solennelle*, comme le dit Rancière, une forme-photo qui ne renvoit qu'à du code, et derrière le code, à du contenu : il faut prendre tout à fait au sérieux le contenu, et renvoyer à son innocence la forme-photo (ce qu'un film comme *L'Affiche rouge* n'avait pas réussi à si bien faire). Chaque séquence, et le film tout entier, est ainsi relancé par le cadre vide d'une photo de famille, vide puisque la nature a bien horreur du vide, et qu'il s'agit de faire venir à lui, dans le cadre rempli alors de la grande famille du peuple de France, le « naturel », l'éternel français depuis les profondeurs.

Il n'y a pas de mystère : une telle photo n'a pas, ne peut avoir d'autre contenu. C'est la recommendation du début du film : « Voici l'histoire d'une famille, ne cherche pas le détail, elle pourrait être la tienne... » Là aussi, convention implicite : voici un film en plan d'ensemble, à toi, spectateur, de faire les gros plans, de mettre des visages, des noms, des souvenirs, sur ces personnages. Et la profusion sert la confusion, et la confusion est érigée en système de fonctionnement du film : elle fonctionne comme un système d'abstraction, un brouillage du code, elle aide à mettre en puzzle le réel, puzzle dans lequel le spectateur est assuré de tirer un *bout d'imaginaire*. Une photo s'échange contre une autre, la place de chacun est donnée d'avance, laissée vacante dans l'imaginaire du spectateur pour qu'il y case la sienne propre, simple copie du même. (Pensons au jeu des sept familles.)

Il faut renvoyer ce fonctionnement qui va du singulier, du particulier *(une* photo), au général, à l'abstraction, (le cadre, la forme-photo), à la mise en place d'un modèle, d'une matrice, d'une grille toute tracée face à l'imaginaire du spectateur, au dispositif télévisuel massivement employé, par delà la diversité des émissions (jeux, informations, feuilletons) qui n'autorise que les branchements sur le code, la machine, la structure, sans laisser la place au sujet (aux deux sens de celui qui s'énonce, et de celui pour qui ça s'énonce) pour qui le sens parle. Derrière la profusion des noms et des prénoms, transparaît le total anonymat des personnages (tout le jeu consiste à chercher qui est qui, coller un nom à un personnage, jouissance de faire jouer la *différence)* pris chacun dans cette nébuleuse familiale que décrit le film de Féret. Il compte plus le mouvement qui emporte chacun dans le tourbillon du plan d'ensemble, recouvert par la chanson d'accompagnement de Reggiani, que le présent de la fiction, d'être-là du plan, la présentification du sujet à l'image, son mode d'être dans la transparence fictionnelle.

La Communion solennelle pose un problème important : quel est l'enchaînement, d'un plan à l'autre, d'une séquence à la suivante, « logique », dans une fiction cinématographique ? La logique de la trame du *feuilleton*, qui est celle du film de Féret, consiste à ne rien perdre en route, à faire en sorte que chaque plan, ou séquence, s'agglutine à ce qui précède, pour en confirmer le sens, en alourdir la portée, en vérifier la dramaturgie. La fiction remplit cette fonction qui consiste à vérifier, à chaque scène, à chaque tableau, la logique générale d'écriture clairement annoncée depuis le début du film. Il serait presque possible, dès lors, de réduire *La Communion solennelle* à une simple structure où il n'est fait appel au spectateur que pour remembrer cette histoire familiale (la généalogie de la saga populaire depuis la deuxième moitié du siècle dernier), avec ses différents moments éclatés, ses alliances transversales, ses perversions très vite étouffées par les rédemptions successives.

L'Ombre des châteaux pose des problèmes tout à fait différents. La photo, la photo de famille, fonctionne sur un autre registre : chaque personnage est pris dans sa singularité, sa différence. Pas de confusion possible avec la photo d'un autre. Le principe de la photo (qui n'est ici qu'un thème, alors qu'elle joue bien comme convention dans le film de Féret) ne relève pas d'un arbitraire narratif, ni d'un moyen de relance d'une fiction qui s'épuise. Il est pris dans le corps même de la fiction, traversé par elle.

La petite sœur, enfermée dans un établissement d'éducation surveillée a accroché au-dessus de son lit la photo d'un de ses frères (Philippe Léotard), un portrait de famille (un *photomaton :* ce qui justement n'a pas droit à l'archivage familial). Cette photo fonctionne pour elle comme un emblème, un signe qui l'aide à organiser sa résistance à l'intérieur de l'univers surveillé. Il suffira

que quelqu'un vienne griffonner, bafouer le visage de son frère, pour que cela déclenche une bagarre d'une rare violence, indiquant bien ce que recouvre comme enjeu symbolique cette simple photo.

On peut dire simplement qu'il y a quelque chose en elle qui trouve un certain écho chez le sujet qui la porte : l'enjeu, ce par quoi la photo est aussi embrayeur fictionnel, c'est bien justement qu'il y a *du particulier* en elle, un sens, un signe, pleins, assumés, qui ne recouvrent pas totalement le contenu : photo de famille, relation de famille, évocation de ce rapport.

La photo de famille rangée dans un album ne court pas un tel risque, elle fait sens, mais a posteriori, dans le décor d'une énonciation familiale qui vient après coup, dans le décor feutré d'une remémoration unanimisante, du souvenir qui efface le danger, arrondit les conflits d'amour et de haine.

Il y a, dans *L'Ombre des châteaux*, une séquence où il est encore question de la photo : lorsque les deux frères viennent rendre une visite d'adieu (ils pensent partir au Canada), à leur sœur, toujours enfermée dans cette maison de redressement. Ils passent quelques moments ensemble, précieux et graves, où la nécessité de fixer le tableau de famille est justifiée : une pose qui arrête le temps, qui rend abstrait, secondaire le lieu (l'enfermement), une photo-souvenir le thème de la photo comme bout de liberté conquise par-dessus les obstacles qui est vérifié par le regard indulgent que porte sur la scène une bonne sœur (nous sommes dans le roman-photo). La boucle semble bouclée, les deux frères s'apprêtent à partir, emportant leur souvenir dans le vieux boîtier Kodak. Et soudain, *après les avoir vus hésiter eux-mêmes*, devant le portail de la maison de surveillance, le spectateur les voit s'enfuir en emmenant la sœur.

Il s'agit bien du mélo, et la photo de famille ne faisait qu'y entraîner le spectateur, pour mieux l'y soumettre, pour mieux l'en dégager : en passant par cet état d'indécidabilité propre à une fiction, dont le principe de définition est bien qu'elle ne doit rien laisser présager (aux yeux du spectateur) de son quelconque devenir. Au moment où les deux frères hésitent, le spectateur hésite, n'a pas de longueur d'avance, pas *un plan* d'avance : le plan (au double sens du terme) se décide sur le terrain, n'hésitant pas à contrecarrer l'effet unanimiste, humaniste de la photo.

On peut voir où peut mener cette comparaison entre deux films qui, s'ils n'ont pas grand chose de commun quant au thème traité, ont deux façons d'aborder le genre, la convention à partir desquels ils travaillent le cinéma : l'une consiste à laisser la fiction être gouvernée par le genre, la fiction ne devenant qu'illustration d'une convention pré-établie, soumise au parti-pris de départ (influence du théâtre dans *La Communion solennelle*), l'autre laissant toute possibilité à la fiction d'enrayer l'effet-convention, en devançant les codes, en s'en démarquant tout en les inscrivant en tant que tels. Il y va alors d'une économie qui n'est redevable que du cinéma.

Serge LE PERON
Serge TOUBIANA



4
Cinéma français (suite)

Entretien avec André Téchiné
(Barroco)

Cahiers. *Entre tes trois films,* Paulina s'en va, Souvenir d'en France *et* Barroco, *il y a d'assez grandes différences, (budget, conditions de travail).*

André Téchiné. Pour le premier, j'avais d'abord trouvé l'argent pour faire un court-métrage, puis j'ai trouvé le financement pour le prolonger et en faire un long-métrage. Puis j'ai présenté un scénario à l'avance sur recettes, sur les sœurs Brontë — je n'ai pas eu l'avance. Puis le scénario de *Souvenirs,* que j'avais écrit de façon très soignée, très scolaire. J'ai eu 500 000 F — 50 millions, le maximum pour l'époque — et à partir de ça, j'ai pu plus facilement trouver une production. Le film a coûté 120 millions (A.F.), j'ai eu une rallonge de 25 millions. Avec tous les comédiens en participation. Pour *Barroco* ç'a été tout à fait

différent puisque c'est Alain Sarde qui m'a proposé, tout de suite après avoir vu *Souvenirs d'en France,* de faire un film avec lui. Je lui avais parlé à l'époque des *Spectacles de la ville* et de *Barroco,* qui n'était alors qu'un titre que j'avais en tête. Et comme parallèlement Adjani avait manifesté le désir de tourner avec moi, j'ai pu sur ces bases-là entreprendre le scénario. Là-dessus, Depardieu est venu s'ajouter. Les vedettes, c'est sûr, ont joué un grand rôle pour l'obtention des avances-distributeurs. Donc le film s'est fait sans grandes difficultés, contrairement à *Souvenirs d'en France* pour lequel j'avais eu de gros problèmes de production, puisque j'ai dû entièrement revoir le scénario en fonction des moyens dont je disposais. Jusqu'à présent, je n'ai jamais tourné un scénario dans son état d'origine. Au fur et à mesure que je repère, que je choisis les décors, l'espace dans lequel je vais tourner, je modifie entièrement les situations et le scénario ; en fonction aussi des conditions matérielles, économiques. Pour *Souvenirs d'en France,* il m'a fallu réduire la figuration, réduire les accessoires, tout ce qui coûtait un peu cher.

Cahiers. *Dans le cas de* Barroco, *tu as pu faire exactement ce que tu voulais...*

A. Téchiné. Entièrement. J'ai pu tourner exactement comme j'avais envie de tourner, à tous les niveaux

Cahiers. *Tu avais écrit le scénario de* Barroco *en fonction des acteurs qui y ont joué, ou bien sont-ils venus après-coup faire en sorte que le film se fasse ?*

A. Téchiné. Non. A la différence de *Souvenirs,* j'avais les comédiens avant d'écrire le scénario, donc j'ai écrit les rôles en fonction des acteurs que je connaissais.

Cahiers. *Et ce travail avec les acteurs, comment l'as-tu envisagé ?*

A. Téchiné. J'avais envie de prendre des acteurs connus et envie de travailler un peu à côté de ce qu'on pouvait imaginer pour ces acteurs. Je n'aime ni les emplois, ni les contre-emplois. Par exemple, Depardieu, je n'avais pas envie de le montrer comme une nature virile (je pense au personnage des *Valseuses*). Au lieu de dire : regardez derrière le Voyou, vous verrez le Tendre, j'ai préféré partir d'une photographie — d'une photographie de boxeur — et développer les aventures de cette photographie. Ce qui déclenche le drame, c'est la prise de la photo, la mise en image, en boîte, en cadre — et la propagande qui s'ensuit. Depardieu a déjà joué les boxeurs *(Vincent, François...),* Pisier les putains *(Trans Europ Express),* et Adjani « le trou noir de la passion » *(Adèle H.).* Mais au lieu de donner à ces images-types un poids d'authenticité, d'identité, une valeur-or, j'ai préféré les lancer dans une sorte d'« épreuve fatale ». Et si je tiens beaucoup au maquillage, aux mimiques, aux gestes, aux ornements du corps de l'acteur, à son apparat, à son expressivité, à son costume plutôt qu'à sa peau, c'est pour célébrer cette « fatalité », comme dans les tenues de deuil où l'endeuillé semble porter une affirmation : « je vis touché par la mort et j'existe par celà même que je perds ». Il ne s'agit pas pour moi de détruire, de déconstruire, de dénoncer l'image pas plus qu'il ne s'agit de la redoubler, de la consolider ou de l'exploiter. Ce serait plutôt : à partir d'une image faire apparaître la singularité d'un masque, au lieu de constituer une personnalité. Plutôt un dédoublement. Dans le film, le travail là-dessus le plus explicite est sans doute sur Brialy, puisqu'il circule accompagné de son propre testament-image. C'est peut-être parce que, de tous les comédiens du film, Jean-Claude Brialy avait pour moi l'image la plus marquée, une sorte de « déjà-là » suraccentué.

Cela dit je ne tiens pas, quand je m'adresse aux acteurs, un discours uniforme et préfabriqué : tout dépend de la relation qui s'instaure. L'économie de cette relation n'est pas une économie de l'échange (mon supposé-savoir contre leur hystérie), ou de la participation (accord sur un programme collectif) ; c'est une économie de don et de vol : je vole et je donne — comme en amour.

En outre, quand j'ai travaillé un certain aspect d'un acteur, j'ai assez envie, dans le film suivant, de contredire, de contrarier cet aspect, cette facette. J'ai plutôt envie, d'un film l'autre, de reprendre les mêmes comédiens — si je les aime — et de les faire changer, plutôt que de prendre des gens nouveaux. J'aimerais bien aller plus loin dans cette voie. Prendre toujours les mêmes, et les distribuer en tellement d'images, d'un film l'autre, que ces images finissent par s'annuler les unes les autres. Ce serait un dispositif destiné à broyer, à dissoudre la star, le sujet-vedette, puisqu'il ne serait jamais où le public l'attendrait. Bien sûr c'est une utopie.

Cahiers. *Penses-tu que dans le cinéma, tel qu'il fonctionne en ce moment, il y a possibilité pour des acteurs de tourner assez pour que leur image ne soit pas utilisée de façon trop étroite et contraignante ?*

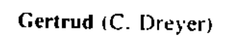
A. Téchiné. Les acteurs qui tournent beaucoup sont souvent ceux à partir desquels on peut monter un film. Et j'ai très peur qu'on ne puisse faire rien d'autre qu'exploiter et rentabiliser leur image. Alors que l'image d'Adjani ou de Depardieu est encore assez flottante, assez incertaine pour pouvoir varier, se déformer. On ne peut pas les comparer à Delon ou à Belmondo. Pour Adjani et Depardieu ça n'a pas encore vraiment « pris ».

Cahiers. *Mais ça ne t'intéresserait pas de déplacer, même un peu, l'image de Delon, ou de Girardot ?*

A. Téchiné. Bien sûr, ça m'intéresse, puisque je dis que j'aime partir des vedettes, des stéréotypes, des clichés, bref des images que produit massivement la société. Et ce qui m'intéresse là-dedans, c'est beaucoup plus la dimension fantastique que la dimension critique. J'avais d'ailleurs pensé à Delon, c'est un vieux fantasme, pour faire *Le Comte de Monte-Cristo.* Mais là aussi c'était du côté du trouble de l'image : la vengeance implique la dénégation, et chaque épisode — comme chaque station du roman d'ailleurs — aurait proposé une identité nouvelle et illusoire pour effacer l'image initiale de l'emprisonnement. Finale-



Le Guépard (L. Visconti)



Gertrud (C. Dreyer)

ment je ne me suis pas senti capable d'imposer un tel projet. J'aurais été trop terrorisé par les relations de tournage, par le rapport de forces que ça risquait d'impliquer, parce que je ne crois pas au savoir-faire. Et si je dois prouver mon savoir-faire à un acteur, rien ne passe, rien ne circule, rien ne se passe. Avec Delon, je craignais un test déclaré. Et j'ai horreur de ça.

Cahiers. Barroco, *c'est tout de même un film très cher, une production très lourde. Ces rapports de forces n'existaient pas ?*

A. Téchiné. Sur le tournage ? Non. Et cela pour plusieurs raisons. Je crois parvenir à en repérer quelques unes, mais pas toutes. D'abord la production ne contrôlait pas du tout le tournage. Et comme elle n'exerçait aucune forme de surveillance, elle n'exerçait aucune forme de censure. Peu importe qu'il s'agisse de négligence ou de principe, je n'avais pas à justifier ce que je faisais, à rendre des comptes, à exposer mes intentions. Le mythe du dialogue, le conflit camouflé, n'existait heureusement pas. Il ne fallait pas lutter pour prouver, pour chercher à faire triompher sa raison. Sur le choix d'une scène, qui peut trancher ? Si le producteur est sûr de sa raison et le réalisateur de la sienne, aucun aménagement, aucun arrangement n'est possible à mes yeux. Parce qu'ils ont tous deux structurellement raison, au même titre, mais dans des positions différentes. Le producteur d'*Autant en emporte le vent* a complètement raison : le film est un chef-d'œuvre ou le metteur en scène disparaît. Le réalisateur de *Gertrud* a raison aussi : le film est un chef-d'œuvre ou le producteur disparaît. Dès qu'il y a confusion ou amalgame des positions respectives, ça devient le piège de la concession, du compromis, de toutes ces conneries véhiculées par le discours de la bonne foi et du bien entendu où, à la place du producteur ou du réalisateur, c'est la nécessité du film qui risque de disparaître. Cela dit, l'absence de la production sur le tournage avait un versant négatif, elle rendait la machine plus lourde à manipuler, donc le travail plus fatiguant et le dépassement inévitable. Mais l'absence de rapports de forces sur le tournage ne venait pas seulement de l'effacement de la production. Il y avait une séduction du tournage qui venait d'autre chose, plus difficile à démêler... J'ai toujours eu le désir de l'interdit, et nous étions tous dans l'interdit : dans l'interdit du point de vue du cinéma commercial (les obscurités de la fiction, les choix intellectuels, les soucis esthétiques, la passion du cinéma, bref les problèmes de l'écriture), mais aussi du point de vue de l'avant-garde (le budget, le confort matériel, les vedettes, les figurants, le spectacle, l'expressivité, etc.).

Et sans doute ce sentiment diffus d'être dans un domaine exclu par ces deux conformismes actuels, celui de l'avant-garde et celui du commercial, circulait entre nous et à tous les postes à la manière d'une perversion sans modèle. C'était peut-être là toute l'originalité et la force de l'expérience, son caractère aberrant, inactuel : à la fois loin du passé du cinéma (auteur et producteur fondus dans le même), du présent (l'auteur ou bien le producteur), et peut-être aussi du futur (auteur et producteur réconciliés par le message dans l'unanimisme du film à thèse).

Cahiers. *Venons-en à la lumière. Tu es très attaché au travail de Nuytten...*

A. Téchiné. Oui. J'espère qu'il fera aussi mon prochain film. Pour *Barroco,* on s'était mis d'accord pour que la lumière change à toutes les scènes. On avait quelques idées un peu générales, de lumières mobiles. Puisque ça se passait dans un port, on voulait une lumière de sémaphore, qui balaie constamment le champ, une lumière tournante, tourbillonnante. C'est presque en fonction d'idées de lumières que je rédige le scénario. En fonction de scènes claires ou de scènes sombres, comme en peinture un peu, en termes de contrastes. J'essaie d'obtenir le maximum de contrastes, une espèce de dramatisation des contrastes. Souvent dans le cinéma français au moins, la lumière n'est pas travaillée, pas pensée, c'est la lumière naturelle. Ou du moins, c'est ce à quoi ça prétend. La lumière n'intervient plus du tout comme force dramatique, comme un élément actif. Elle est presque destinée à ne pas se faire remarquer comme telle. Ou alors, à être simplement jolie. Moi, je lie — au sens d'un attachement — le cinéma et les vitrines. Il y a pour moi dans les vitrines ou les fenêtres une force d'attraction qui tient, je pense, au cadre. En outre, dans les vitrines (de jouets ou autres) la lumière a une extrême importance. On n'imagine pas des vitrines non éclairées puisqu'elles sont destinées spécialement à valoriser les objets en représentation. Il y a une espèce de force de ce qui est mis en place pour attirer l'œil. Ça ne peut pas se passer de lumière. C'est quelque chose qui me séduit beaucoup mais que je n'arrive pas à théoriser, cette espèce de fixité de tout ce qui est encadré. Par ailleurs, je tenais aussi à une lumière non figée, ne fixant pas du tout les objets, une lumière de feu d'artifice, de jaillissement et de clignotement. Cet effet de « déploiement » m'intéressait. Et ce que je voulais c'est que ce déploiement de lumière ne soit pas restreint par le cadre, mais le déborde, le déborde tout le temps. Un balayage constamment décentré.

Dans *Barroco,* c'est à ces deux types d'émotion lumineuse que j'avais pensé : le tableau vivant et le feu d'artifice. Un peu comme les mouvements de foule dans le film qui participent de la même idée : ça se déploie et puis brusquement ça se fixe. Pour moi, la lumière et la foule ce n'est pas seulement la ville, c'est aussi le degré de dramatisation visuelle le plus intense : ça peut faire très peur si le cadre ne parvient plus à retenir, à contenir ce qu'il montre. Ou bien s'il le retient ou contient trop fort, trop brutalement.

Cahiers. *On a l'impression que tu utilises plutôt les acteurs comme des corps...*

A. Téchiné. Comme des machines imaginaires. La première fois qu'on voit Depardieu, c'est sous les projecteurs du ring où il apparaît pour la photographie avec les effets de flash. Et la première fois qu'on voit Adjani, c'est entièrement masquée, on ne voit que ses yeux. Et la première fois qu'on voit Pisier, elle est en train de poser dans la vitrine... Ce qui m'intéresse, c'est de déplacer peu à peu les corps, de les faire dériver, de les faire se dédoubler comme c'est le cas pour Depardieu. D'arriver à les dissoudre et faire

Les nuits blanches (L. Visconti)

Senso (L. Visconti)



apparaître une dimension un peu fantômatique. Les costumes aussi participent de ça. Les personnages ne cessent de se changer tout le temps. Il y a tout une série de métamorphoses. Pas seulement au niveau des acteurs principaux mais aussi à celui des acteurs secondaires comme la chanteuse travestie ou même carrément des figurants comme le prêtre noir ou le veilleur aveugle. Des sortes d'objets truqués. C'est comme un défilé de simulations successives qui ne prétendraient pas, d'ailleurs, dévoiler quoi que ce soit, sinon tromper l'œil, troubler la reconnaissance. A la limite il n'y aurait qu'un pur bal masqué avec des effets d'intensité variable, des chocs, des connexions, des annexions, des rencontres, des fuites, etc. Dès qu'un masque tomberait un autre surgirait et rien ne serait jamais restitué dans son intégrité, pas même les cadavres, dont on abuserait aussi. Il y avait de ça, je crois, dans la famille de *Souvenirs d'en France.* Chaque tableau, chaque scène présentait un changement de masques et cherchait à en décrire l'originalité. Mais ça jouait sur une temporalité différente, des bonds en avant pour *Souvenirs,* alors que le temps de *Barroco* était plutôt une presque-simultanéité. Mais je ne pense à cela qu'actuellement, après-coup, en parlant. Je n'y ai pas songé au moment du scénario. Ça n'intervient pas comme application d'une théorie.

Cahiers. *Tu parles de bal masqué, d'objets truqués, de simulation. Mais en même temps, tu travailles avec des acteurs qui se donnent beaucoup de mal pour faire consister leur personnage, qui y croient. Tu ne leur dis pas : c'est du simulacre, vous êtes baudrillardesques. Est-ce qu'il n'y pas un jeu, un décalage, entre, d'une part, le travail avec les acteurs et d'autre part, ce que tu peux en dire une fois le film fini ? Autrement dit, si simulation, fantômes, travesti il y a, c'est sur un fond de fiction où une certaine crédibilité est nécessaire ?*

A. Téchiné. Oui. C'est un peu le cas de ce qu'on peut appeler la fiction classique. C'est vrai que je ne gomme pas du tout l'expressivité, qu'au contraire j'essaie de la relancer. Pour un acteur il n'est pas question de faire semblant de jouer. Dès qu'il s'expose à la caméra il joue. Et pour jouer il a besoin d'un axe. Cet axe me paraît indispensable. Je ne cherche pas à desaxer le comédien mais au contraire à proposer un axe très fort, le plus fort possible. Bien-sûr je ne lui dis pas : voilà dans quel système de représentation tu t'inscris (trompe l'œil et compagnie). Je lui dis au contraire : prenons la scène au ras de l'intention dramatique et dessinons-la le plus précisément possible. Prenons un exemple, car ce sont des problèmes techniques. Je n'aime ni la lecture ni la récitation : j'aime qu'un comédien parle traditionnellement, c'est-à-dire au fur et à mesure comme s'il inventait chaque phrase sans connaître la suite, chaque geste sans connaître le suivant et pourtant il connaît le geste et la phrase mais le travail porte sur les variations de voix — intensité, altitude, débit, accent — et de mouvement-fixité, déplacement — pour obtenir un dessin à la fois parfait et inattendu, trop exagéré pour faire réaliste mais pas assez radical pour faire stylisé. C'est un art très réglé, très classique de la « mesure » où deux pôles seraient à éviter : le naturel et l'inexpressif. Dans *Souvenirs* le jeu était trop découpé, dans *Barroco* il m'apparaît plus souple mais dans les deux cas le souci portait sur la mise en place d'un dessin, donc un drame. Et pour cela on répétait beaucoup. D'ailleurs l'application neutralisait les conflits latents car, de même que je ne me prive pas des effets de mise en scène, je ne veux pas priver les comédiens des effets de jeu. Mon critère pour animer une scène c'est d'atteindre un point extrême de « plein de vue » : il faut que ça chatouille l'œil, l'oreille, que ça brille, mais faut-il savoir de quel éclat ? Non, cela reste implicite comme un secret.

En fait, à part l'innocence du jeu naturaliste, je refuse très peu de formes de jeu. Et la théâtralité ne me gêne pas le moins du monde, sauf si elle tombe dans la pure et simple réthorique c'est-à-dire si le jeu est remplacé par une mécanique. Mais si des principes traditionnels (Actor's Studio, Comédie Française, peu importe) sont suffisamment repris depuis l'extérieur, ça peut me séduire. Je suis très rétrograde pour tous ces trucs-là, pas du tout moderne, pas du tout pour sous-jouer les situations. Les textes de Jouvet sur le travail des comédiens (théâtre classique, romantique, comédie, etc.) m'attirent beaucoup. Peut-être parce que la technique préconisée est tellement subtile qu'elle échappe pour le moment à l'imitation, à l'abus, bref, au procédé.

Cahiers. *Au « Masque et la Plume », il n'y a pas longtemps, le principal reproche des gens envers* Barroco, *c'était que « tu t'étais fait plaisir à toi-même ». C'était l'argument-massue contre le film. Cela voulait dire sans doute que le film était plein de références cinéphiliques, dont le public du « Masque et la Plume », ou une partie de ce public, se sentait vaguement exclu. Mais ceux qui hurlaient le plus, c'était justement les critiques, qui, a priori, devaient connaître ces références et qui se mettaient ainsi démagogiquement à une place qui n'était pas la leur, celle du spectateur supposé moyen, de l'exclu.*

A. Téchiné. Le spectateur supposé moyen s'est peut-être senti exclu mais le film a quand même fait près de 300 000 entrées sur Paris. Non, c'est une position esthétique — pour ne pas dire idéologique — de la critique qui est implicite dans ce genre d'argument. « A bas la culture qui lui fait plaisir » ça veut dire « Vive la culture qui nous fait plaisir », bien sûr — et la culture qui leur fait plaisir, c'est la nature — le naturel, puisque leur place en effet démagogiquement fantasmée est celle de l'innocence. Ils ont peur d'être dupes. Ce qui compte, pour eux, c'est de ne pas être dupes ; mais pourquoi va-t-on au cinéma sinon pour être un peu dupé ?

Cahiers. *Tu as toi-même été critique, tu as écrit autrefois aux* Cahiers. *Tu fais partie de ces cinéastes qui ont une culture cinéphilique de base, une cinémathèque imaginaire. Ça joue un rôle dans tes films ?*

A. Téchiné. Oui, bien sûr, c'est fondamental. C'est le soubassement de tout ce que je peux faire, de tout ce que j'ai la possibilité de faire.

Cahiers. *Par exemple, quand tu reprends dans* Barroco *un bout de dialogue de* Johnny Guitare *com-*



Vampyr (C. Dreyer)

Jour de colère (C. Dreyer)

ment le justifies-tu ? Comme un hommage (on cite ce qu'on aime), ou comme un déplacement peut-être critique par rapport au film de Ray ? On parlait autrefois d'« intertextualité » dans les films : réinscription, greffe d'un « texte » préexistant sur un autre, afin de le faire bouger, de le déplacer, voire de le critiquer.

A. Téchiné. La citation de *Johnny Guitare* intervient au moment où l'histoire d'amour entre les deux personnages est donnée comme impossible. Cette impossibilité, pour moi, est aussi celle du langage classique (dans ce genre de scènes notamment). C'est à ce moment-là que la question de l'identification à ce langage, en même temps, se pose, puisque c'est à ce moment-là qu'elle (Adjani) va accepter de jouer le jeu, de maquiller (Depardieu). *Johnny Guitare,* c'est si l'on veut la référence lointaine à laquelle ils essaient d'accéder en la sachant perdue. S'ils y parvenaient, l'écart serait comblé : identification réussie au récit classique et à tout ce langage d'amour cinématographique — copie parfaite et non plus simulacre. Mais c'est en même temps une situation qui est montrée dans son invraisemblance indépassable, dans son impossible. Les personnages arrivent au point culminant de la crise, du refus de deuil. Ils tendent vers ce qui serait le fantasme de la coïncidence, parler un dialogue parfait. C'est une scène-charnière. Ou bien on avale ça ; ou bien ça reste dans la gorge ; ou bien on recrache immédiatement. C'est la deuxième formule que je souhaite : l'émotion. Là, bien sûr, et là seulement peut-être, on peut parler de citation puisque ça passe par les mots et surtout par la bouche. C'est une citation dramatique, prise à son propre drame, en tout cas pas désinvolte pour deux sous, une sorte de communion étranglée, c'est joué comme ça en tout cas.

Pour le reste, les prétendues citations visuelles, références plastiques, etc., c'est une autre paire de manches. D'abord parce que si c'est optique, cinémascopique en l'occurence, ça change pas mal de choses, ça déplace complètement les supposées références originales. Je dis supposées parce que si l'on prend par exemple les enfants dans la rue, est-ce que c'est *Marnie, M le Maudit* ou *Wozzeck ?* On se perd toujours plus ou moins à chercher l'origine, d'autant que des enfants en train de jouer dans la rue, ça n'a rien d'extraordinaire, mais que le simple fait de les filmer rend la familiarité étrange et produit un phénomène de fausse reconnaissance. En tout cas, ce qui est sûr, c'est que si je cite visuellement, je ne sais pas « qui » je cite, Murnau ou Lang ou Hitchcock ou Welles ou Sternberg, je ne les cite pas plus successivement qu'alternativement, et s'il s'agit de superposition, ça confond les citations. Je ne cherche pas à renouer avec la logique d'un cinéaste précis. Est-ce possible ? Et puis je n'aime pas entendre parler de citations au cinéma. En ce qui me concerne je préfère parler d'*incorporation* que de citation. Parce que la citation est du côté des mots, suppose des guillemets, et l'incorporation du côté de l'image, qui n'a pas de guillemets. La phrase est protégée par les guillemets qui l'enferment, mais au cinéma, qu'est-ce qu'une citation où les acteurs, la lumière, le cadre, le costume ne sont plus les mêmes ? Que reste-t-il là-dedans d'une citation ?

J'ai vu des films. Je les ai absorbés imaginairement mais surtout je les ai mis en conserve. Et il s'est créé ainsi tout un monde fantasmatique, qui mène une vie séparée et occulte. Mais ça travaille, bien sûr. Et dire « moteur » sur un tournage revient à sonner les douze coups de minuit : « Les fantômes viennent hanter le gardien du cimetière en lui faisant des signes étranges et incompréhensibles, en l'obligeant à accomplir des actes insolites, en lui infligeant des sensations inattendues. » (« Destins du cannibalisme », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*). Il n'y a là aucune approbation, aucune destruction, simplement apparition. J'en reviens à mes histoires de fantômes parce qu'il n'y a aucune digestion ou critique de ce qui m'a secoué très fort, ébranlé intensément dans mon « enfance » de spectateur. C'est peut-être pour ça que j'en suis resté à l'image et à rien d'autre, à la terreur de l'image et aux images de terreur, sans que ce soit thématisable, convertible. Et que je ne suis pas loin de penser pour le moment qu'un film n'est jamais communicable ou assimilable par un savoir, mais, malgré sa mise en pièces et ses coupes, à croire. C'est la force du cinéma comme manipulation par l'image qui ne cesse de me sidérer. Et, pour moi, c'est du côté du trauma, de la terreur — terrorisme aussi bien des films militants que des films d'horreur.

La métaphore de cet affect, s'il en faut une, ce serait la pyrotechnie, l'art des artificiers. Et ça rejoindrait le travail insistant et violent de la lumière : mise en cadre du feu — peut-être plus explicitement le fantasme d'illuminer. Avec, bien sûr, les effets de croyance variables proclamés par les divers illuminés que nous sommes.

(Propos recueillis par Pascal Bonitzer et Serge Daney. Revu et corrigé par A. T.)



Entretien avec Pascal Kané
(Dora et la lanterne magique)

Cahiers. Dora et la lanterne magique *est ton premier long métrage. Comment est-ce que ça s'est passé pour toi, quels ont été tes problèmes ?*

P. Kané. Faut-il partir de la question générale : « comment montez-vous vos films » ou bien de « comment j'ai monté celui-là » ? Tout film est, je crois, un cas particulier. La façon dont j'ai monté celui-ci ne préjuge pas de la façon dont je vais monter celui d'après : il n'y a que des cas particuliers.

Donc celui-ci je l'ai monté avec l'avance sur recettes, à la suite de quoi je me suis trouvé devant deux possibilités :

1°) Soit trouver un complément par un organisme de télévision (INA, SFP) plus une production « éxécutive », comme il en existe pas mal, c'est-à-dire qui n'apporte rien d'autre que son savoir-faire ; ou encore obtenir un à-valoir distributeur, (mais c'est généralement quelque chose qui repose sur des vedettes ou sur un élément qui accroche, et il faut une maison de production bien installée dans le circuit, à laquelle on fasse confiance). Pour un premier film, il ne faut pas se faire d'illusions, on ne peut avoir qu'un tout petit à-valoir, au mieux.

2°) Soit — c'est ce qui s'est passé avec « Cinéma 9 » — trouver une production qui ne fonctionne pas sur des normes classiques et qui accepte de se mouiller financièrement, et faire le film de façon artisanale avec des participations de tout le monde, etc.

Ça, c'est quelque chose qu'il n'est pas possible de faire avec des productions « éxécutives », soit parce qu'elles veulent vivre tout de suite sur le film (les 7 % de frais généraux) ou faire des astuces comptables pour différer leurs dettes antérieures, soit tout sim-

plement parce que ça ne les intéresse pas de gérer de trop petits budgets, de faire de trop petits « coups », qui, du fait des participations, ne leur rapporteront pas grand chose.

Si j'ai échoué dans mes premières tentatives, c'est qu'un film entièrement subventionné ne peut se monter que s'il est d'une certaine façon doxal, que s'il entre dans un imaginaire pré-établi du film d'art, que s'il joue sur de l'image de marque ; ça fonctionne au nom-de-l'auteur, ou alors à quelque chose d'impossible, de non-viable économiquement dont on a terriblement besoin aujourd'hui (la preuve, c'est qu'on subventionne des films comme ça).

Cahiers. *Est-ce que tu avais prévu ce genre de choses dès l'élaboration de ton premier scénario ?*

P. Kané. Il y a plein de gens autour de moi qui ont des avances conséquentes (500 000 F) et qui n'arrivent pas à monter leurs films ; les projets restent en plan s'ils ne trouvent pas une production qui prenne en charge la différence. Symétriquement il y a des gens (Christine Laurent, par exemple) qui arrivent à monter leurs films sans avance, grâce à des connaissances précises des techniques de production. Il y a une chose dont on ne parle pas, c'est que faire un film dans certaines conditions, n'est possible que si c'est un premier film. Il y a des expériences qu'on ne peut pas renouveler, ou bien ça tient d'une certaine folie. Il y a des choses qu'on ne peut pas refaire. Avant, j'étais étonné de voir des gens refuser de faire leur film avec 100 ou 150 millions d'anciens francs, maintenant je commence à comprendre qu'on ne veuille pas faire de cinéma s'il n'y a pas de relation entre le projet qu'on a et son économie — c'est même une des choses fondamentales, le rapport entre le projet et l'économie de ce projet.

Cahiers. *Est-ce qu'il y a eu une évolution de ton projet par rapport à son économie ?*

P. Kané. Au départ je connaissais les choses de manière absolument non directe. Je n'ai jamais été assistant, j'ai eu un rapport au cinéma complètement médiatisé par la critique, mais à partir du moment où j'ai eu des discussions avec des techniciens, des maisons de production, j'ai vu comment on pouvait transformer des données de départ, comment l'argent qu'on ne trouvait pas, on pouvait le remplacer et comment ça pouvait s'inscrire dans le projet ; mais c'est plus l'expérience d'autres gens qui m'a fait comprendre la cohérence profonde qu'il y a entre un projet et son économie. L'exemple le meilleur est Duras qui est extrêmement forte sur ce point, et c'est d'ailleurs pour moi un des grands intérêts de son cinéma, le rapport entre ses projets et le type d'économie qu'elle met en place. Il y a ici une façon de faire du cinéma dont beaucoup de gens s'inspirent mais où l'on ne sent pas forcément une nécessité profonde ; la pauvreté en soi, ça n'est évidemment pas une qualité.

Chez Duras, la pauvreté est partie prenante du projet, ce qui fait que l'économie est à lire dans ses films, telle quelle (son non synchrone, accessibilité et unicité des lieux etc.). Ce sont des films qui ne mentent pas, et tout ce qui s'y passe fictionnellement est réductible aux conditions de production : ils ne se trompent pas d'économie.

Cahiers. *Tu peux préciser ?*

P. Kané. Il faut partir du commencement, de la façon de penser la subvention par exemple. Dans le système classique, c'est un point de départ qui permet de trouver un complément de financement ; l'avance sur recettes a été conçue dans cet esprit-là, maintenant il y a un nouveau type de films dont l'avance représente le principal apport de production ; et d'ailleurs un organisme de télévision comme l'INA a complètement intégré ça. Ils conçoivent sans inquiétude de co-produire des films en apportant une petite part par rapport à un devis fait autour de l'avance sur recettes, plus des participations massives.

Cahiers. *Est-ce que tu peux mieux expliciter l'adéquation entre un projet et son économie ?*

P. Kané. Si on veut faire du cinéma d'auteur en France (celui qu'on exhibe après dans les festivals), il faut le faire avec une économie différente de celle du cinéma commercial. Je crois qu'il y a un fossé qui est en train de se creuser entre un cinéma somptuaire et un cinéma « de pauvreté ». Le clivage devient de plus en plus net. Ou bien on fait des films qui sont des coups financiers, qui marchent ou qui ne marchent pas, ou bien on fait des films par rapport auxquels on n'espère rien. Mais ça implique deux mentalités différentes des producteurs ; comme je le disais, la seconde — celle des Barat à « Cinéma 9 » — est évidemment assez rare. C'est pour ça qu'il y a autant de réalisateurs-producteurs, et une telle extension des organismes d'Etat.

Cahiers. *Mais toi, est-ce que tu n'es pas un peu à cheval ?*

P. Kané. Oui. Au départ j'étais un peu entre les deux et je me suis aperçu que c'était une erreur : on ne peut pas jouer plusieurs cartes quand on fait un film, il faut en choisir une, qui est la bonne. Mais le budget relativement modeste de mon film a été finalement une bonne chose, je crois. Ça lui a fait gagner en rigueur. Tous les choix esthétiques sont liés à l'économie du film, par exemple les transparences ou le studio, dont j'ai pas mal rationalisé l'utilisation

Au départ, ce qui m'a frappé, c'est qu'un certain nombre de choses dans le cinéma, coûtent trop cher, — et j'ai vécu ça très mal. Je me demandais sans arrêt : est-ce que ça vaut le coup de tourner ce plan là comme ça, ou faut-il le tourner autrement ? Car ce que je ne peux pas supporter, c'est qu'un plan coûte beaucoup plus cher qu'un autre sans être pour cela plus intéressant. Dans mon système, il y a un moment où ça ne vaut plus le coup de faire un plan (il se met hors système de lui-même). Je n'ai même plus envie de le faire quand je sais ce qu'il va coûter. En particulier, ce que je ne n'aime pas, c'est de payer cher un décor en extérieur, puisque là on est dans la relativité



Dora et la lanterne magique (tournage) Photo A. Leclerc

complète quant au prix. C'est une des raisons pour lesquelles j'aime tellement les transparences et le studio (qui peuvent être assez économiques si on ne tourne pas à Billancourt, et si on ne se dit pas que seuls les gros films peuvent se payer ça). Le studio, c'est ce qui fait le mieux ressortir le *prix* du cinéma.

Cahiers. *Ça t'a conduit à utiliser des techniques de truquage et à les rendre visibles ?*

P. Kané. C'est aussi une influence de la technique hollywoodienne pour rationaliser le tournage. On a tendance, quand on voit les films hollywoodiens, à jouir du carton-pâte uniquement pour le carton-pâte, du studio pour le studio, mais ce qu'on oublie, c'est que ça participe aussi d'une conception économique du tournage, d'une machine, et c'est ce qui me plaît dans le cinéma hollywoodien, sentir la machine, la façon dont les films sont faits. A Hollywood, ça s'accompagne d'une certaine naïveté : il ne faut jamais avouer la façon dont c'est fait ; on refoule le mode de production, alors qu'aujourd'hui, non seulement on ne le refoule plus, mais on a tendance à trop en parler (pour pas grand chose). Mais dans *Dora* c'était essentiel : l'économie y entraîne une certaine esthétique.

Cahiers. *Tu n'as pas répondu à la question : comment l'inscrire ? Par exemple, le truquage, en tant qu'il est visible, n'est-il pas une manière d'inscrire un effet de richesse, et en même temps de montrer au spectateur que ça ne coûte pas si cher que ça ; comment donc s'inscrit le truquage comme rapport à l'économie et non comme rapport à l'illusion ?*

P. Kané. D'une certaine façon c'est la même chose. L'illusion, la fascination, justement, c'est l'illusoire ; c'est le cinéma comme plus-value à partir d'un point de départ où les éléments sont extrêmement limités. Ce que je déteste le plus, c'est les films qui gaspillent de façon non visible leur budget ; c'est aller tourner un plan sur chaque continent et croire que c'est un film riche (*Toute une vie*).

Le truquage, c'est un rapport au bricolage tel que Méliès le concevait, c'est-à-dire sans moyens, avec de simples astuces à la prise de vue (*Le locataire diabolique* par exemple). Pour moi, c'est un peu l'affirmation de l'existence du cinéma et de son pouvoir. Donc, dans un système comme celui de *Dora* où les plans doivent « marquer des points », séduire et prendre de vitesse le spectateur, le truquage était essentiel : c'est la perversion de la lisibilité économique d'un film (mais sans mensonge, sans « se tromper d'économie »).

Cahiers. *Est-ce qu'au moment de la production, réalisation du film, tu as tenu compte d'un destinataire éventuel ou pas ?*

P. Kané. Quand on fait un film qu'on a réellement envie de faire, je ne crois pas qu'on se pose tellement cette question (ou c'est très fantasmatique). Non, je crois que ce à quoi on peut penser, c'est à un certain type d'écoute qu'on aimerait obtenir de la part du spectateur, et qui dépend du ton qu'on établit. Donc, pour commencer à penser le destinataire (un destinataire concret), il faut surtout d'abord ne pas penser « le » public.



P.K et Dora

Cahiers. *Comment travailles-tu avec les acteurs — Quelle est l'importance pour toi de ce travail ?*

P. Kané. L'expérience que j'ai eue me conduit à travailler de plus en plus par rapport aux acteurs, à considérer comme de plus en plus importante la place de l'acteur dans le film. Sur le *comment* de la question, il y a un problème très important qui est le choix de l'acteur, dont on se rend compte à quel point il est crucial avec Buñuel.

Buñuel n'est pas un directeur d'acteur à la Cukor, refaisant cinquante fois les prises. Il met les acteurs sur des rails, mais c'est en général par le choix qu'il fait au départ qu'il est surprenant, car il y a chez lui une exposition de la vérité de l'acteur dont on ne peut plus se défaire par la suite.
Cukor, c'est une conception ancienne de la direction d'acteur, aujourd'hui, le rapport intéressant à l'acteur est du côté de Buñuel.

Cahiers. *Cukor, par rapport à Hollywood, c'était une petite perversion, prendre les gens à contre courant, contre Minnelli qui les prenait dans leur codification, et Buñuel c'est un tour de plus, c'est comme Rohmer, prendre les acteurs non pas pour ce qu'ils veulent être, mais pour ce qu'ils sont, sans les transformer, sans les valoriser (hyperréalisme). (Alors que le cinéma commercial utilise les acteurs sur ce qu'ils voudraient être).*

P. Kané. Oui — il y a tout d'un coup un effet de cynisme, de réalisme chez Buñuel qui produit des effets très forts ; parce que finalement, les acteurs, et ce n'est pas méprisant, fonctionnent sans surprise ; que ce soit Rochefort, Noiret ou d'autres, il n'y a aucune surprise ; il se passe exactement ce qu'on a imaginé. Il y a peut-être un acteur par génération qui peut stupéfier, mais il ne faut pas attendre de surprise à ce niveau-là.

En ce qui concerne le rapport aux acteurs, j'ai été confronté aux deux thèses ; à savoir l'utilisation sadique des acteurs : on les laisse dans le noir, on ne leur dit rien de ce qu'on va faire ; ou l'attitude inverse : on explique tout, on les fait participer et entre ces deux options là je ne peux pas trancher. Je pense qu'il y a beaucoup de cas particuliers et qu'aucune des deux solutions n'a un sens en soi. Je trouve ridicule d'entrer dans les détails d'un rôle vis-à-vis de certains acteurs qui d'ailleurs eux-mêmes n'y tiennent pas ; et vice-versa pour une position de maîtrise.

Cahiers. *Comment étaient les rapports avec les acteurs sur ton film, conflictuels ?*

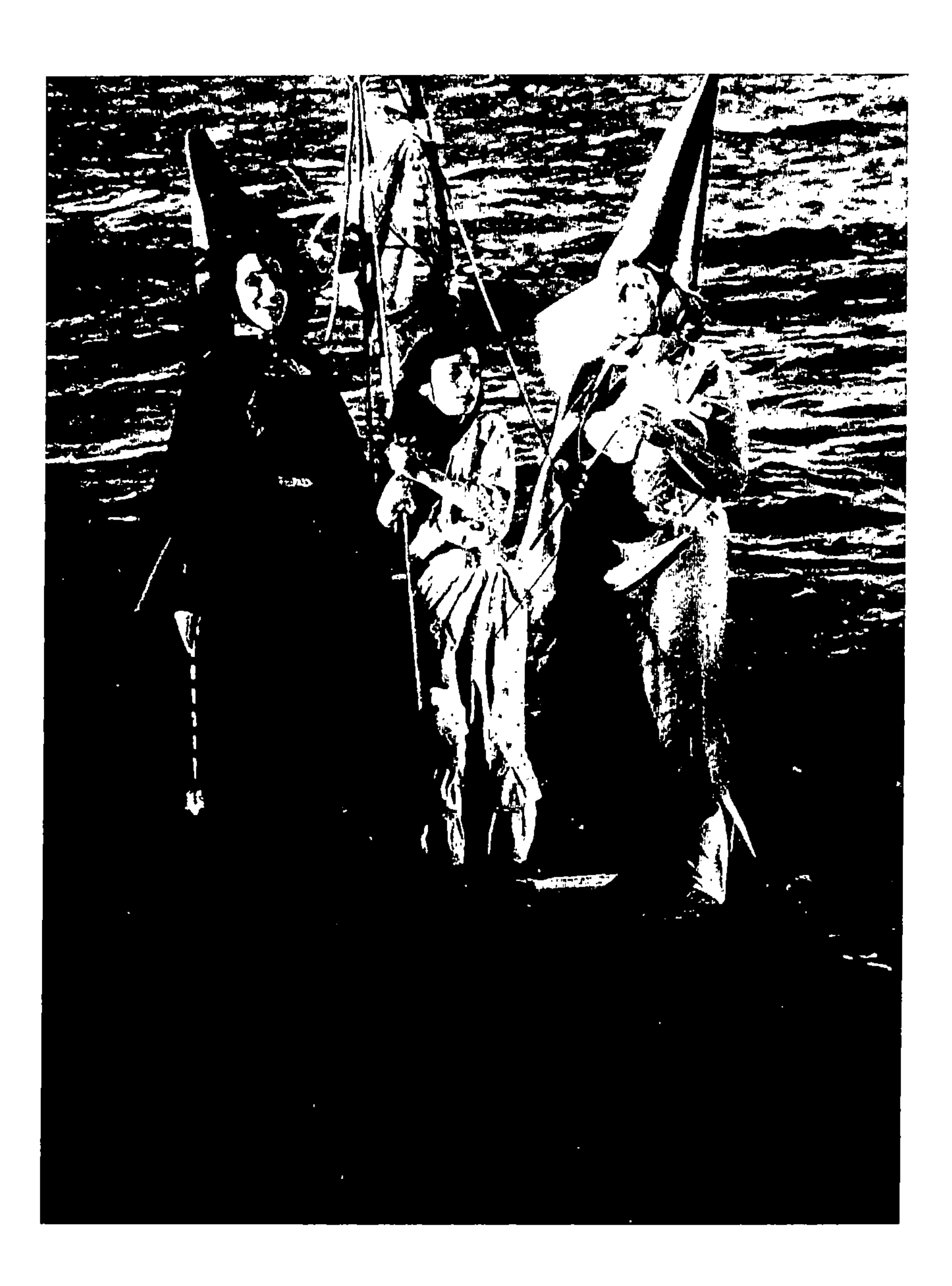
P. Kané. Pas du tout. Il n'y a jamais eu de conflit avec les acteurs, peut-être en raison de la jeunesse des deux filles ; il n'y a de conflit qu'avec les techniciens. Au contraire, quelquefois il faudrait presque en créer : j'aime bien les climats un peu tendus. Dans mon film il y avait des acteurs très différents, certains habitués au cinéma traditionnel, et puis des non-acteurs comme la petite fille, et finalement avec chacun on a adopté un régime différent. Avec Valérie Mairesse on n'est jamais entré dans les détails de la psychologie du personnage, et avec la petite fille ça se passait entièrement au niveau ludique du jeu de l'acteur. Il n'y avait que la dimension ludique qui la faisait fonctionner ; et je me suis rendu compte que chez tous les acteurs, la seule dimension efficace c'est celle-là, et que tout le reste est encombrant et inutile. Ce qui est intéressant c'est de créer ces rapports ludiques avec les acteurs, sans contrainte. Il faut donc bien que le rôle les concerne quelque part.

Cahiers. *Mais dans ton film, les personnages sont parodiques, jouent sur des stéréotypes (bande dessinée, cinéma).*

P. Kané. Justement — puisque les personnages adultes étaient un peu stéréotypés c'était d'autant moins utile de le préciser ; le stéréotype est spontané. Quand on recherche le stéréotype c'est inutile de le dire. Ça va de soi. C'est dans ce rapport à l'enfance qu'il y a la clef du rapport au comédien.

Cahiers. *Tu veux dire la part d'enfant ?*

P. Kané. Oui — la part ludique ; et à partir de ce moment là, on élimine les autres façons de poser le problème. Cela dit, dans mon film ça allait particulièrement de soi : c'est un film sur l'enfance où donc déjà, au départ, toute activité des personnages dans la fiction est envisagée de façon ludique.



Cahiers. *Comment as-tu travaillé la lumière dans ton film ?*

P. Kané. Par rapport au système de mon film c'est capital. C'est ce à quoi j'avais pensé en premier. C'est même à partir d'idées sur la lumière qu'il m'est arrivé de construire une scène : la lumière n'intervient pas seulement comme « façon d'éclairer », mais a un rôle moteur dans la conception de certaines scènes. Ceci dans la mesure où la lumière est un rapport à l'histoire du cinéma, aujourd'hui codée même pour le spectateur simple (expressionisme, lumière hollywoodienne, lumière du cinéma-vérité, pas de travail sur la lumière genre N.V. etc.). Tout ça est complètement codé aujourd'hui, et c'est peut-être là qu'on obtient le plus vite ce qu'on veut atteindre dans le rapport au spectateur. C'est un code immédiatement perceptible qui fonctionne entièrement sur l'artifice (puisque la lumière de cinéma est quelque chose de complètement artificiel et d'assez abstrait). C'est un code qui n'est pas empoissé de naturel (comme dirait Barthes) et avec lequel on touche sa cible très facilement et très vite. Pour moi, c'est un élément d'abstraction et un élément fictionnel très intéressant ; c'est que la lumière fait appel de fiction. Donc effectivement, j'en ai pas mal joué, d'une façon pas toujours réussie, mais c'est en tous cas une direction des plus intéressantes. C'est devenu systématique quand je pense une scène, de penser d'abord la lumière, et c'est ce qui me donne des idées pour le reste.

Cahiers. *Mais la lumière c'est le travail du chef-opérateur — comment obtient-on d'un technicien la lumière que l'on veut ? Est-ce que c'est conflictuel ?*

P. Kané. En l'occurence non. Enfin comme c'était mon premier long-métrage, je me trompais parfois sur les possibilités techniques, je demandais des choses impossibles, mais en dehors de ce problème (qui n'est pas intéressant), on peut obtenir d'un opérateur assez sûr techniquement, une lumière qui vous convienne. Cela dit, il y a une autre dimension qui est celle de l'inventivité propre à l'opérateur. Il y a des opérateurs qui se « couvrent » et d'autres qui prennent des risques, qui font leurs tentatives rapidement et qui tentent des choses vraiment nouvelles.

Le gros problème c'est la mise en place de la lumière. On peut obtenir toutes sortes d'effets, mais ça demanderait parfois des journées de préparation. La collaboration que j'ai eue avec Azevedo s'est très bien passée de ce point de vue là ; c'est quelqu'un qui prend des risques.

Pour moi, la lumière *compose,* c'est un élément actif de la mise en scène. Elle compose les lieux et elle compose la scène. C'est des choses qui existent chez certains cinéastes, Fuller par exemple ; dans ses derniers films, la lumière compose complètement l'esprit de la scène. Chez Hitchcock aussi, mais il me semble qu'aujourd'hui ça doit arriver à un degré de systématisation complète.

D'une autre façon, la lumière connote, de plus en plus. La place de l'auteur se situe maintenant aussi dans la lumière, ce qui n'était pas le cas à Hollywood. La lumière c'est l'élément actif du décor. Autant le décor est un élément passif, autant c'est la lumière qui fait fonctionner un décor ; il n'y a pas de décor intéressant en soi, c'est la lumière qui *met en scène* le décor.

Cahiers. *Quel type de fiction t'intéresse ?*

P. Kané. Ce qui m'intéresse c'est quand des éléments de magie, de surnaturel, de captation, de fascination sont en jeu, c'est le contraire du cinéma comme instrument de connaissance.

Cahiers. *Tu crois que c'est incompatible ?*

P. Kané. Comme point de départ, oui — ou bien on pense au départ un cinéma pédagogique, ou bien on pense un cinéma de captation ; pour moi effectivement c'est une alternative. Mais peut-être est-ce plutôt une alternative de ton que de contenu véritable. Il y a les films qui prennent par la main le spectateur et ceux qui le violentent. Disons que, au point de départ, pour moi, il faut que la plus-value visuelle du cinéma intervienne dès le choix du sujet.

Cahiers. *Et le rapport à Brecht ?*

P. Kané. Je ne sais pas, justement. Peut-être que cet intérêt pour Brecht reposait sur un clivage chez moi très fort, entre la position de spectateur et la position de metteur en scène ; en tant que spectateur ça m'intéresse d'obtenir des effets de savoir, mais en tant que faiseur de films, ce qui m'intéresse c'est le contraire : de ne surtout pas utiliser le cinéma de façon neutre. Or, pour moi, le cinéma pédagogique ça se résume un peu à ça. Ça se résout à instrumentaliser le cinéma, chose qui me fait horreur et ne m'intéresse pas. Je ne pourrais pas faire un film didactique comme ça. Il faut qu'il y ait de la captation, du rapport à l'autre, de la jouissance qui soient en jeu tout de suite. Mais peut-être le brechtisme consiste-t-il surtout en une maîtrise des composantes fictionnelles, en un travail sur la logique du spectacle, toutes choses qui me plaisent infiniment chez lui.

Cahiers. *Et la fiction ?*

P. Kané. C'est un des éléments sur lequel j'ai le plus envie de travailler actuellement. Faire d'une fiction autre chose que quelque chose d'induit par rapport au savoir-faire. Actuellement ce qui domine chez moi c'est le rapport au savoir-faire et je me demande si ce ne sont pas les seules questions que se posent les cinéastes. *Dora* ça pourrait être le type même d'un film de pur savoir-faire, il n'y a que ça qui marque des points, qui produise des effets, qui fasse fonctionner le film ; mais je pense aussi à des films qui ne reposeraient pas que là-dessus.

Dans la mesure où j'ai pas mal refoulé cette question de la fiction, ce qui me convenait le mieux c'étaient des fictions archétypées, des fictions où le sujet ne s'expose pas trop, (*Janis Joplin, Dora*), ou bien des projets de films dont les fictions me conviennent complètement. Le meilleur exemple étant *Jacques le Fataliste* dont la fiction est totalement épurée, plate, où ce n'est pas un auteur qui parle par son truchement. C'est une fiction à laquelle je souscris à 100 % et à partir de quoi j'ai envie de mettre en scène, mais

Dora et la lanterne magique (tournage)

Photos A. Leclerc



Sylvia Scarlett (G. Cukor)



toute fiction se prenant tant soit peu au sérieux, où il y a des idées énoncées par un sujet-auteur et qui ne joue pas ce jeu de l'arbitraire qui me paraît tellement essentiel, me répugne tout de suite.

Cahiers. *Quelle différence entre une fiction type* Jacques le Fataliste *et une fiction normale ?*

P. Kané. C'est une pure mécanique *Jacques le Fataliste.* Il y a un rapport immédiat à la mythologie, ça ne passe pas par une nature, c'est une question de discours. Il y a d'emblée une mise en scène de discours et non pas de situations. Dans la mesure où c'est des discours qui sont mis en scène, ça me convient.

Cahiers. *Est-ce que ce n'est pas le grand refoulé du cinéma français actuel, la difficulté de mettre en scène des discours ?*

P. Kané. Oui. Il y a un rapport aux idées qui est assez hypocrite, et c'est une façon complètement erronée de penser le savoir-faire que de rendre « crédibles » des idées au lieu de les énoncer tout simplement. C'est l'héritage d'une certaine débilité hollywoodienne. Ce qui est fascinant chez Duras, Rohmer, Straub ou Renoir qui sont des auteurs du discours mais aussi de la parole, c'est que tout d'un coup on a un discours qui est nu. Dans un film comme *Ma nuit chez Maud* c'est du discours qui passe. Paradoxalement, à partir du moment où on met directement en scène un discours — qu'on ne naturalise pas, on n'a plus à se prononcer tout de suite sur sa vérité, on le prend d'emblée comme un discours qui a un énonciateur différent du spectateur à qui il s'adresse ou de l'auteur. Ce ne sont plus des rapports de complicité, mais de libre-arbitre, de disponibilité. Il y a une mise en disponibilité du spectateur.

Cahiers. *C'est une perte d'imaginaire ?*

P. Kané. Oui — c'est peut-être ça la dimension brechtienne qui m'intéresse, c'est de toujours savoir *qui* parle sans qu'il y ait une énonciation qui parle pour lui.

Cahiers. *Ton film a la forme d'un conte de fées — quelle est l'urgence d'un tel projet ?*

P. Kané. Je me sens à l'aise dans les récits où l'énonciation est très marquée d'emblée, avec un effet d'énonciation très fort. C'est aussi bien le conte d'enfant que le conte philosophique à la Voltaire, censé démontrer quelque chose même s'il ne démontre rien au bout du compte. Voilà pour l'aspect conte, une certaine ritualisation de l'énonciation. L'aspect enfant, c'est dans le sens où ce qui m'intéresse c'est que tous les spectateurs fonctionnent de la même façon et au même degré par rapport à de la fiction, qu'il n'y ait pas cette idée de premier et second degré. Ce serait une fiction qui fonctionnerait à un seul niveau qui serait le bon et le même pour tout le monde. Et il se trouve que c'est ça l'enfance pour moi. Ce qu'il peut y avoir de commun chez les spectateurs ça passe par l'enfance, c'est la dimension ludique dont on a parlé, et c'est aussi une croyance en l'énoncé, une croyance à la vérité de ce qui est dit. Il faut pouvoir mettre sur le même plan ce qui est dit et ce qui est montré ; égaliser les mots et les choses, alors que la tradition classique (en ce qu'elle a de plus primaire) privilégie toujours le montré (qui est censé être « vrai ») par rapport à ce qui est dit.

Cahiers. *Les références cinéphiliques. Est-ce qu'elles ont joué pour toi ?*

P. Kané. Je serais tenté dans un premier temps de dire que la cinéphilie ne joue aucun rôle par rapport à l'envie de faire des films et à la façon dont on les conçoit. C'est comme ça que ça m'est apparu. Dans un second temps je me mets à voir les films d'un point de vue un peu différent ; je me mets à penser savoir-faire, mais pendant très longtemps, ce qui m'intéressait dans le savoir-faire des cinéastes, c'était de ne pas le questionner.

Cahiers. *Tu penses les cinéastes de référence uniquement du point de vue du savoir-faire ?*

P. Kané. Pas du tout pendant très longtemps, mais maintenant oui. A partir du moment où je m'interroge sur eux, c'est que je m'intéresse à leur savoir-faire. Je ne recherche aucun rapport de proximité, d'identification, d'intimité, au niveau « obsessions », thèmes. Les cinéastes qui m'intéressent, qui me concernent sont complètement hétérogènes entre eux, de même la façon dont ils jouent par rapport à moi. Mais elle repose toujours sur des éléments liés à la mise en scène. Les cinéastes qui m'ont beaucoup marqué historiquement c'est Sternberg, Hitchcock, Renoir, Lang, et tous pour des raisons différentes. Ce qui me fascine de plus en plus chez Renoir c'est son rapport à l'acteur, la façon dont il fait jouer les gens, dont il les fait parler, ce qui n'est pas le cas chez Hitchcock où c'est la conduite du récit qui m'intéresse, ce qui n'est pas le cas chez Sternberg, où ce qui me plaît c'est le ton incrédule et le centrage de la femme comme personnage principal. Sternberg, c'est la plus-value du cinéma. C'est l'affiche et le ton. Il y a une pudeur, un retrait dans le ton qu'on prend pour parler, qui fait système avec une certaine vulgarité de l'affiche. Et puis chez d'autres cinéastes qui m'intéressent beaucoup sans que je recherche pourtant à me rapprocher d'eux comme Godard ou Straub, c'est quelque chose qui est lié à *l'impossible* du cinéma, ce qui est aussi le cas de Lang.
(L'impossible c'est un certain rapport moral au cinéma.)

Cahiers. *« Impossible » au sens lacanien ?*

P. Kané. Oui — c'est le *réel* du rapport entre le spectateur et le film qui est l'enjeu et l'impossible du cinéma.

Cahiers. *Et Demy ?*

P. Kané. Peut-être que Demy serait le seul cinéaste avec qui je trouverais une proximité, sur le choix des

sujets, parce qu'aucun des sujets de ces cinéastes ne me paraît proche de moi. D'ailleurs d'aucun cinéaste en général je ne pourrais dire que je me retrouve dans ses sujets.

Cahiers. *Est-ce que tu penses poursuivre le type de fiction que tu as entrepris avec* Dora ?

P. Kané. Ce qui m'intéresserait aussi, c'est de trouver un rapport à l'histoire. Je n'ai pas encore trouvé le type d'encrage spécifique à l'histoire qui me convienne. Avec *Dora* ce que je détestais le plus c'était la possibilité même qu'un plan puisse être daté par le spectateur. Il y a une part d'indécidabilité dans la fiction de *Dora* qui tient au personnage de la petite fille, qui, en tant qu'enfant, est non-assujetissable au désir du spectateur, non situable culturellement, socialement. C'est aussi ce qui m'intéresse dans l'enfance : l'enfance contredit spontanément le stéréotypé, le doxal. Il y a dans l'enfance une possible fraîcheur d'énonciation, car dans la bouche d'un enfant tout énoncé est possible, mais aucun n'est nécessaire, attendu (sinon c'est l'abject babil). Si on veut faire parler de façon neuve ou « fraîche » un femme, il y a toutes les chances que l'on retombe sur de la doxa (d'une façon ou d'une autre, la cause des femmes). De même avec les marginaux qui sont largement récupérés par la doxa de gauche eux-aussi. Ce qu'il y a de bien avec une petite fille comme héroïne, c'est qu'elle ne trimballe pas une « cause » avec elle (bien qu'elle soit objectivement une marginale). La condition de possibilité d'une énonciation fraîche, c'est qu'elle naisse *sur* du stéréotype, sur du matériau existant connu, codé, reconnu, et non évidemment sur du jamais-entendu, sur de « l'original ». La doxa, c'est ce qui ne peut plus s'énoncer (obscénité).

Cahiers. *Pour en revenir à Sternberg, Valentine est-ce que ce n'est pas une sorte de star ?*

P. Kané. Mais c'est déjà dans la dérision ; on ne peut déjà plus la prendre au sérieux. Il y a d'emblée la dimension de la dérision, mais la star qu'on prend au sérieux, comme chez Sternberg, non. Le côté homme-pauvre-type me plairait beaucoup plus *(Devil is a woman)* ; la femme trop triomphante, c'est pas ça non plus.
Lang, j'ai un rapport très fort à son cinéma : ce qui me fascine c'est une sorte d'identification entre les mots et les choses ; ce qui est dit est immédiatement montré ou montrable ; il n'y a aucune différence entre l'énoncé et le montré. Le rapport aux objets, le rapport animé - inanimé, la platitude des plans, la théorisation du champ-contrechamp où on approche de ce fameux impossible du cinéma (l'annulation du spectateur) et puis l'utilisation métonymique des acteurs, où il y a une possibilité restreinte d'identification, pas comme chez Hitchcock où tout d'un coup il y a un rapport violent à l'acteur. Je me demande si la cinéphilie joue beaucoup pour moi, je sais que parfois j'ai des plans dans la tête, mais ce sont des plans qui sont tellement extraits de leur contexte, que je ne sais pas quelle influence ils ramènent avec eux, s'ils ramènent un système ou si ce ne sont que des plans. (En même temps je pense que ça ramène toujours du système). Mais c'est forcément avec des cinématographies très codifiées que j'ai des rapports de proximité. Ce n'est pas avec la Nouvelle Vague ni le cinéma-vérité, ni le néo-réalisme, ni Vertov.

Cahiers. *Dans la mesure où la lanterne magique c'est le cinéma...*

P. Kané. Justement, c'est le cinéma. C'est la machine cinématographique. J'ai un rapport soit au plan soit au tout de la machine.

Cahiers. *Là où Jacquot inscrit un plan de* Moonfleet, *et on sait que c'est Lang, là où Téchiné fait des références explicites à Ray, dans ton film c'est différent, c'est des mythes cinématographiques anciens, très archétypés, ou alors c'est des stock-shots, c'est-à-dire du cinéma brut.*

P. Kané. C'est du matériau filmique. On y retrouve des types de cinématographies codifiées, Hollywood ou l'expressionnisme, ou des films de touristes, mais pas de rapport à des auteurs et encore moins à des films précis. (Les films d'où sont tirés des extraits dans *Dora : Le Fils du Cheikh* et *La Marque de Zorro,* sont des films sans intérêt). Mais je ne souscris pas à la thèse de Comolli comme quoi les films sont des morceaux de cinéma. Au contraire, je pense que chaque film produit son système. Ce qui me fait vibrer, c'est le système d'un film.

Cahiers. *La machine-cinéma, il y a plein de cinéastes qui l'ont prise comme objet filmique, alors que toi tu la fais entrer en ligne de compte comme objet délibérément magique.*

P. Kané. Il y a deux approches. Soit démystifier d'emblée, montrer le cinéma, soit mystifier en faisant de la plus-value sur le cinéma, et je trouve cette seconde approche, qui est celle de mon film, beaucoup plus intéressante. La dimension démystification du « cinéma-se-montrant » me paraît dérisoire. Il s'agirait plutôt de surenchérir sur la mystification, sur l'illusion plutôt que d'en gommer. Il faut être pas dupe du tout et toujours complètement dupe. C'est le sujet du film ; c'est ça qui est en jeu dans le cinéma et qui est de l'ordre de la croyance ; ça advient ou ça n'advient pas, mais c'est le principe fondamental de la représentation cinématographique.
Il y a toujours un enjeu à marquer qui est de l'ordre de la croyance. Pour que l'effet-cinéma ait lieu, il faut croire. Mais si on veut faire un cinéma « désaliénant », il faut que cette croyance soit séparée de tout empoissement naturaliste, soit le sujet même de la mise en scène. L'enjeu du cinéma, c'est l'imaginaire de la jouissance, la confrontation du sujet à son histoire par la simulation de sa régression (ce qui, chemin faisant, peut faire comprendre pas mal de choses, un peu à la façon de l'hypnose), et l'enjeu du théâtre l'interlocution, la « vie politique ». Le théâtre veut faire mûrir, le cinéma mime le bonheur de la régression. C'est pourquoi le cinéma peut devenir abject ; mais ce n'est pas une raison pour nier sa nature.

Cahiers. *L'enjeu du cinéma c'est la croyance, l'enjeu du théâtre le savoir ?*

P. Kané. C'est le savoir et en même temps une certaine conception du groupe social, de l'échange. Dans le cinéma il n'y a pas d'échange. La notion de



Fuller *(The naked kiss)* : Dans ses derniers films, la lumière compose complètement l'esprit de la scène.

Sternberg *(Shanghaï Gesture)* Re-centrage sur la femme, la plus-value du cinéma.



public, avec ce que ça a de totalement méprisant dit bien cela. Il n'y a pas de rapport à l'autre au cinéma. Mais le cinéma ne le cache pas, alors que la télévision le cache, en faisant semblant de s'adresser à un sujet responsable. (C'est aussi le cas de la « fiction de gauche » de ne pas dire carrément qu'il s'adresse à quelqu'un de transparent, dénié comme sujet propre.) Donc il faut bien que quelque chose advienne qui est de l'ordre de la croyance, de la captation, du pouvoir de la violence des images sur un individu quel qu'il soit. Dans ce sens, savoir si le public est cultivé ou non ne veut plus rien dire, parce que s'il est cultivé, il est plus apte à nier sa culture, son identité. Donc le public cultivé et le public naïf se rejoignent.

Mon grand fantasme c'est de faire des films pour tout le monde. C'est que tout le monde marche, parce que je pense qu'il n'y a pas de différence fondamentale entre chaque spectateur ; ce qui est en jeu c'est le même rapport de pouvoir et de violence au film. L'identité du spectateur n'est jamais en jeu, donc des enfants, des adultes, ça a très peu d'importance. Ce n'est pas tellement dans le qualitatif ça se passe. Ce qui m'a toujours fasciné c'est le type de rapport violent qui s'inscrit entre un film et un spectateur, même si c'est un petit nombre de spectateurs. Ce n'est pas une question de majorité. Mon problème c'est beaucoup moins ce qu'il y a d'idéologique dans les images que ce qu'il y a de rapport au pouvoir.

Cahiers. *Dans quel sens ?*

P. Kané. Au pouvoir qu'elles ont. Les images ne sont pas des médiations. Elles existent en soi, en tant qu'images.

Cahiers. *Cinéma d'auteur, vaste public, n'est-ce pas contradictoire ?*

P. Kané. C'est plein de contradictions. On peut fonctionner sur le fantasme de faire du cinéma pour tout le monde et se couper délibérément d'une partie importante du public en faisant un film. D'ailleurs, j'ai horreur des films unanimistes, des films qui cherchent des thèmes réconciliateurs, le bien social, l'amour de l'humanité etc. et qui veulent qu'on applaudisse à la fin. Non, ce que je veux dire, c'est que je ne cherche pas à m'adresser à une catégorie de spectateurs. Ce qui me fait horreur c'est les distributions spécialisées ; ce serait de présenter le film dans un circuit « Art et essai » au Quartier Latin, pas parce que mon film n'y correspond pas, mais parce que ça correspond à une façon de sélectionner un public, que je trouve détestable et que je voudrais éviter. Que ce soit la distribution qui décide de la façon dont le film est limité dans son audience, c'est ce que je n'accepte pas.

Ce que j'espère avec ce film là, c'est que des gens complètement hétéroclites puissent aimer ça ; ce n'est évidemment pas un film pour la critique, qui, comme on sait ne s'intéresse qu'aux grands thèmes humains de la Pensée et trouverait tout à fait indigne celle de se poser des questions aussi simplettes que : qu'est-ce que la croyance au cinéma ? Qu'est-ce que la projection du spectateur dans un plan ? Quelle est la différence entre le dit et le montré ? etc. Mais ce n'est pas non plus un film contre la critique. Il me semble qu'il y a quelque chose de fondamentalement paradoxal dans la façon dont ça va toucher les gens et c'est ce qui me plaît.

Le spectateur ne pense pas le plan. Moi, j'ai excessivement investi sur le plan comme unité et c'est dangereux. Je mettais ça en rapport avec la cinéphilie qui est pour moi une pensée du plan, alors que le spectateur fait complètement abstraction du plan, ce qui compte pour lui c'est le film, l'histoire, l'acteur... C'est un rapport totalement pervers au cinéma, la pensée du plan.

Cahiers. *Parlons de la division du travail au cinéma. Comment opère-t-elle chez les techniciens par exemple ?*

P. Kané. Je pense que cette division qu'on a faite entre deux types de cinéma, de plus en plus différents et de plus en plus reconvertissables l'un dans l'autre, n'est pas du tout vraie au niveau des techniciens de cinéma qui sont parfaitement capables de passer d'un film de Duras à un film de Lautner du jour au lendemain sans aucun problème.

Cahiers. *Est-ce que ça a des conséquences sur les produits ?*

P. Kané. Pas tellement — Pour les gens qui font tourner la machine il n'y a pas de différence, donc on peut travailler indifféremment avec n'importe quel technicien, quelque film qu'il ait l'habitude de faire. Les mêmes techniciens peuvent être odieux sur un film surpayé et charmants sur un film comme le mien. Dans le cinéma on passe très vite à autre chose, ce qui fait qu'il n'y a aucun cloisonnement, c'est presque aussi vrai des cinéastes d'ailleurs.

Cahiers. *Les techniciens, tu les assimiles à des ouvriers, des artisans ?*

P. Kané. Plutôt à des artisans, comme quelqu'un qui va un peu se fondre au système.

Cahiers. *Le degré de responsabilité d'un technicien ne fait donc aucune différence qualitative ? L'opérateur, tu le ranges dans la même catégorie que le perchman ?*

P. Kané. Oui. Le perchman, l'idée que le film puisse être considéré comme mal perché le terrorise autant que l'opérateur l'idée que le film soit mal éclairé. C'est le même rapport artisanal. A partir de là il y a une question de personne qui intervient, des gens qui le font bien ou qui le font mal. Les gens collaborent avec un film mais c'est presque par hasard. La notion de film d'auteur existe, parce qu'effectivement dans le système actuel, il n'y a qu'une seule personne qui pense le film, c'est le réalisateur (comme dit Raúl Ruiz) ; aucun ne pense le film, ils ne le peuvent pas, ou ça tient d'une collaboration exceptionnelle, je pense que Martine Giordano, qui a monté le film, a une pensée du film. Mais comment voulez-vous qu'un opérateur pense la bande-son en travaillant ?

Cahiers. *Ça implique que pour toi les techniciens ont une conception corporatiste de leur métier ?*

P. Kané. Je crois que c'est complètement la règle et qu'à l'intérieur de ça se créent des différences purement individuelles. Après tout je suis à peu près sûr



Les bas-fonds (J. Renoir)

Le fantôme de la liberté (L. Buñuel)

que la plupart des metteurs en scène fonctionnent de la même façon à leur niveau, que pour chacun le problème c'est de remplir son contrat, que le film soit bien mis en scène, fasse riche, ait assez de plans etc.

Cahiers. *Ça te paraît un mal nécessaire ou pas un mal du tout ?*

P. Kané. Je ne me pose pas ma question. Je ne me dis pas que les films devraient être collectifs parce que je ne sais pas si c'est possible.

Cahiers. *Non, mais une participation, un accrochage plus fort des techniciens au film ?*

P. Kané. Je ne sais pas si c'est possible.

Cahiers. *Qu'est-ce qui produit, dans les conditions actuelles, un désir de cinéma ?*

P. Kané. Sur mon film, la chef-décoratrice, les deux assistants avaient fait des films, ils avaient des ambitions en tant que réalisateurs ; ce qui n'était le cas ni du montage, ni de l'image, ni du son ; ce sont des gens qui ont un refoulement complet de la position du metteur en scène et qui fonctionnent (positivement d'ailleurs) sur ce refoulement. Il y a des techniciens pour qui la question ne se pose même pas, et puis il y a des gens flottants ; ils se font au système qui est à peu près le même pour tous les films.

Cahiers. *Quel est le désir auquel les autres vont s'identifier ? Est-ce que ça ne tient pas à la nécessité de l'existence de l'auteur, de quelqu'un qui assume de part en part la conception et la fabrication du film en tant que son œuvre ?*

P. Kané. Oui, c'est le désir du *tout* qui fait problème, qui impressionne. De la totalité du processus. Et là ce n'est plus la peine de parler en termes de désir. Ce qui différencie le technicien du metteur en scène, c'est qu'il y en a un qui peut assumer un projet de la première ligne qu'il écrit, à sa mise en place économique, à sa réalisation et à sa sortie, et que c'est ce côté course de fond que n'assume aucun des protagonistes d'un film, en dehors du producteur ; c'est là où matériellement il y a une différence, entre des gens qui peuvent suivre quelque chose de A à Z et puis des gens qui font de J à R ou de R à W et qui lachent en cours de route. C'est certainement ce qu'il y a de plus dur, de se substituer à un appareil qui n'existe pas. Mais l'idée ce n'est pas tellement, « place du maître et place de l'hystérique ». D'ailleurs quand il y a trop de demande d'amour, ça devient impossible. Ça nécessite une énergie pour suivre un film jusqu'au bout qui fait qu'un technicien est ravi de lâcher entre temps, de passer à autre chose, c'est là la grande satisfaction du métier de technicien, être à la fois complètement dans le cinéma et le prendre et le lâcher quand ça lui convient.

La psychanalyse n'est pas quelque chose qui permette de bien rendre compte de beaucoup d'aspects ; il y a une dimension qui est complètement refoulée par les techniciens sur un film, c'est l'économie. Qui est le producteur ? D'où vient l'argent ? Les technicnens ne veulent pas entendre parler de ça.

Cahiers. *Est-ce qu'il y a un ressentiment ?*

P. Kané. Souvent c'est vrai. Sur mon tournage, j'ai complètement frustré un certain type de demande d'amour qui me paraissait inutile, une certaine fausseté habituelle dans les rapports sur un film. Il y a des rapports très intenses avec des gens qui vont complètement disparaître dès que le film sera terminé ; et moi j'ai une certaine répugnance à jouer ce jeu là, à mimer un certain type de rapport, donc je ne les encourage pas à s'identifier à mon désir. Au contraire, je n'aime pas ça au niveau d'une éthique des rapports dans le cinéma.

Cahiers. *Ce sont des rapports contractuels, très forts, avec une demande d'amour...*

P. Kané. Ça implique forcément qu'on soit une crapule d'une façon ou d'une autre, mais moi, ça me répugne de mimer d'autres choses que des rapports contractuels, et c'est les gens avec lesquels on se dit que ça va être le plus difficile, les acteurs, que ça m'a paru le plus satisfaisant, à de rares exceptions près.

Cahiers. *La vraie question c'est, qu'est-ce que tu en fais de tout ça ?*

P. Kané. Tu en fais un projet, tu en fais un film qui existe. Ce n'est pas gênant cette attitude des techniciens, elle est complètement institutionnalisée.

Cahiers. *Tu en parles quand même comme de quelque chose à déplorer ?*

P. Kané. Ce n'est ni à déplorer ni à louer, c'est comme ça que ça fonctionne. De plus en plus un metteur en scène c'est quelqu'un qui a la capacité d'être le promoteur de son projet de A à Z. Pour être capable d'écrire un film en se disant qu'il va être vu un jour par des gens, il faut une certaine dose de mégalomanie. Cela dit, avec *Dora,* on prend les choses en cours de processus ; il reste une phase aussi importante que le tournage, qui est la sortie du film.

Cahiers. *Ton avenir. Comment le vois-tu, cinématographiquement parlant ?*

P. Kané. Peut-être la télé, puisqu'on peut aussi y faire des choses intéressantes maintenant. En tout cas, j'ai envie de faire des films qui *ressemblent* à des films...

Propos recueillis par
Pascal BONITZER
et Serge DANEY





La vie quotidienne dans un village syrien (O. Amiralay)

L'icône et la lettre. 2

par
Abdelwahab Meddeb

V. ART/TECHNIQUE/IDEOLOGIE

25. Tekhnê

Refuser le schéma historique d'Ibn Khaldûn, en dénoncer les manques et les prétentions idéologiques, défricher son lieu de parole qui est *makhzanien*[23], ne suppose pas le gommage de son écrit. Retour à lui est précieux pour qui veut comprendre les mécanismes de la société arabe dans certains de ses détails. Son texte, à la lisière du déclin des pouvoirs centraux, doublé par la perpétration du retrait des peuples, constitue une précise synthèse des états d'un monde révolu persévérant à vivre sur l'ensemble de ses acquis, avec les hauts et les bas de la décadence, sans perturbation majeure jusqu'à l'intrusion sur le sol natal de la modernité et de la Technique.

A Ibn Khaldûn retour donc, juste pour approfondir cela même qui fonde la problématique de la modernité, entendez *Technique*.

Dans son classement des activités et pratiques sociales de la « civilisation », Ibn Khaldûn utilise deux catégories : *sinâ'ât* et *'ulûm*[24].

23. A. Meddeb, « Lieux/dits », à paraitre, *Les Temps Modernes*.

24. Ibn Khaldûn, *Al-Muqaddima*, texte arabe édité par 'Abd ar-Rahmân Muhammad, Le Caire, sans date, pp. 349-381. Nous signalons en outre la traduction française de Vincent Monteil, 3 volumes, Beyrouth, 1967-1968.

Si la première (de la racine *'a.l.m.* = savoir, *'ulûm* = sciences) recouvre les pratiques théoriques, celles de la pensée, de la réflexion, avec deux grandes directions, d'une part la philosophie, sciences intellectuelles, sciences des chiffres, d'autre part sciences religieuses (Coran et Hadîth) et ce qui en découle (droit, linguistique, mystique), la seconde (de la racine *s.n.'a.* = fabriquer, faire, *sinâ'ât* = métiers) englobe tous les modes du savoir faire : l'écriture *(kitâba)*, la calligraphie *(khatt)*, l'architecture, agriculture, menuiserie, médecine, couture, musique, arts et métiers mêlés, bref, l'équivalent de la *technê* grecque, sans distinction entre les pratiques artisanales, artistiques, industrielles : de là s'invente le premier sens de *technique* : « Ensemble de procédés employés pour produire une œuvre ou obtenir un résultat déterminé » (Le Robert). Tandis que *fann*, qui désignait chez Ibn Khaldûn l'ensemble des règles propres à un métier, équivalent en cela à l'un des sens premiers d'*art (ars, artis)* : moyen, méthode, est utilisé de nos jours pour nommer les beaux-arts (le septième art = *al-fann as-sâbi')*.

Les *sinâ'ât*, dit Ibn Khaldûn, s'acquièrent par une pratique, par une expérience qui passe par le corps, par la confirmation d'une *maîtrise (malaka)*, de la racine *m.l.k.* = posséder), laquelle est obtenue par la répétition d'une même série de gestes jusqu'à la naissance du réflexe. A tel enseignement, un maître *(mu'allim)* est nécessaire pour qu'avec le temps émerge de la capacité l'œuvre : seule la durée peut fructifier la latence.

26. Technique

Nous approchons enfin du siècle, et du cinéma.
Que de détours obligés, ces arabesques éphémères dans l'histoire et ses signes.
Que de pauses aussi, a répéter par le graphe dans leur imposant silence même.
Là où la pensée respire, cherche à choisir le suc où essaimer.
Là où elle se fige à nouer le fil rompu.
A persévérer sur le chemin de la parole, nous decouvrons un monde arabe traumatisé en ses élites par le choc qu'il subit pendant les confrontations qui le livrèrent aux convoitises des puissances occidentales.

S'offre à lui, de violence, un monde hégémonique armé de la Technique, ensemble de procédés gigantesques voués à la transformation de la nature. Tentatives vaines furent entreprises pour changer son propre espace par la possession des savoirs et applications nouveaux, procureurs de la puissance : l'expérience inaugurale du Khédive Muhammad'Ali, en Egypte, demeura sans lendemain, celle de Khayr ad-Dîn, en Tunisie, n'eut pas les moyens de sa politique. La figure majeure de 'Abd al-Qâdir, éloquente représentation du lieu fécond de la cohabitation entre le savant et le populaire, le théologique et le confrérique, le mystique et le progressif, fut historiquement défaite ; ne lui restait que le recours au retrait fertile en sa retraite damascène assez ample pour lui permettre de restituer par la glose le texte enfoui d'Ibn 'Arabî, magnifié *ash-Shaykh al-Akbar*. Le temps passe, les pays tombent. L'artisanat se perd et la Technique se dérobe. Le temps passe et la maîtrise se gâte. La durée n'a pu favoriser la latence.

27. L'idéologie de la Nahdha

Des voix s'élèvent. Des solutions radicales s'imposent. Mais l'incapacité perdure. Et l'âge d'or hante les esprits en un aujourd'hui de vilenie. De l'occident dominateur, on ne retient que le pire, sa nouvelle théologie : le positivisme, pour prôner un retour aux sources articulé avec une juste entrée dans la modernité. De ce fait, les débats et les conflits de toutes sortes s'installent en un lieu, où de commun accord, la part célèbre, par excès et démesure, la part irréductible de la tradition est bannie, refoulée ; ses préoccupations mêmes furent associées à des divagations, cause du retard historique qui paralyse. Le soufisme et

ses rapports continus avec le peuple, les textes qui ont permis à notre pensée de croître et d'agir ici même, ont été rejetés, écartés, condamnés, fabulés non-raison, barbarie, par des clercs, traditionnalistes et modernistes mêlés, pour que prospère l'ère de l'ersatz, pour que les esprits et les mains s'attèlent à la tâche de l'arabisation du sous-produit. Des grands intellectuels de la fin du siècle dernier et de ce siècle, seul le Pakistanais Muhammad Iqbâl échappa en poète à telle intrusion de la réduction dans le pouvoir de la parole, attitude originale malgré la formulation éculée de ses problématiques[25]. Telle est l'opération devenue célèbre sous le nom prestigieux de *Nahdha*, dont les suppôts se sont obstinés à oblitérer le pôle oriental de la pensée et de l'être en orient même.

25. Muhammad Iqbâl, *Reconstruire la pensée religieuse de l'Islam*, Paris, 1955, Adrien-Maisonneuve éd.

28. L'appendice

Mais les peuples échappèrent à tels projets et prises. L'archaïsme en ses marges survécut tenace. La réussite s'édifia à un moment où se dressa le décor clinquant de la copie dans une sorte d'excroissance. A vivre hors-pays dans le pays même. Sans nostalgie rétro, quelque gloire brilla entre les deux guerres en certaines sphères. Ce fut le temps du tango arabisé par la passionnée Asmahân, maquillage à la Garbo, voix à la Marlène Dietrich, celui des cercles privés à l'écoute d'une Umm Kulthûm non encore symphonisée/siphonnée, plutôt de lûth et percussions discrètes accompagnée, celui des villas à l'italienne, néo-baroques, néo-classiques, à Garden City, celui du Prince des poètes, Ahmad Shawqî, déclamant des odes néo-romantiques, celui de 'Abdelwahab, doux et plein par le chant et la présence juvénile apparaissant au gré avantageux des pâmoisons sur l'écran dans *al-Warda al-Baydhâ'*, le temps d'une bourgoisie aristocratisée cultivant le bon vivre dans l'insouciance de l'histoire, le toc de la décadence d'avant la fin irrémissible, le temps du docte Taha Husayn, peut-être l'auteur et penseur le plus lu de la modernité arabe, introducteur et défenseur de la méthode cartésienne, de la démarche sorbonnarde en critique littéraire bibliographique, sorte de Sainte-Beuve, le temps de la banque Misr fondée en 1920 par Tal'at Harb, banque instituant un cinéma « national », cinéma-ghetto, cinéma-studio, dispensateur d'une certaine maîtrise, dans des genres inamovibles, le temps de l'illusion d'un capitalisme « national » crédible, à diriger par ceux-là mêmes qui se sont enrichis par leur collaboration politique avec le colonisateur[26].

26. Hassan Riad, *L'Egypte nassérienne*, Paris, 1964, éd. de Minuit, pp. 76-84.

Ce fut ghetto aristocratique, Garden City, Zamalek, Studio Misr, Shâra'Fuâd, l'opéra. Maydân al-'Ataba al-Kadhrâ' était la limite qui séparait des mondes, des classes, qui ne communiquaient pas. D'un ghetto qui n'est pas celui du minoritaire courbé, un ghetto hégémonique, diffuseur des modèles d'être dans les cités et au sein des petites-bourgeoisies arabes.

Puis, par la force de l'histoire, l'on voulut intégrer le hors-pays dans le pays, au lieu de procéder à la coupure de l'appendice, à l'éradication de l'excroissance. L'affolement emporta lampions et lustres. Toute une infrastructure inadaptée fut poursuivie par des gestes qui ne conviennent. Le partage entre les mondes n'est plus : plus de Jamaliya, quartier historique prolétarisé, et de Tawfiqiya, quartier chic européanisé : toute la ville est traversée par la même incohérence, pénétrant en tous ses étages, toutes ses constructions, tous ses monuments, morts et vivants, la ruine aidant, suspension de la séparation que mobilisait l'histoire. Voilà pour le Caire. Pour Alger, plus de Casbah d'une part, de rue d'Isly d'autre part : avez-vous parcouru Alger par temps de sacrifice en commémoration de l'ancêtre Abraham ? La maîtrise de l'immolation même se perd et le sang colore les parterres et les murs, les balcons et les terrasses : bain de sang dans une ville qui échappe au geste désacralisé par l'hésitation du faire même, mains qui tremblent sous la fragile verticalité des antennes TV qu'ébranle un vent vertige : deux paysages pour dire par l'irréfutable image que prend en charge le mot ce qu'il en est de notre état idéologique et de la monstruosité vigoureuse et chagrine de notre présent atteint d'un hétérogène où il est nécessaire de regarder/voir, de vivre, pour que progresse l'analyse sans concasser l'œil ou piler crâne, sans s'immobiliser à chanter des antiennes ternies.

29. L'impasse

On adopta les genres d'expression de l'Europe. Mais rarement les pays et les peuples y furent vraiment donnés. D'une impasse hors peuple. On écrivit des pièces de théâtre, vulgarité de boulevard ou emphase maladroite du drame historique. On échafauda des romans, au mieux à la Bernardin de Saint-Pierre, à la Maupassant, ou naturalisme hardi, à la Zola. Rien, à part de rares expériences importantes et tout récentes, celle du Soudanais Tayeb Salah, celle du Palestinien Kanafânî surtout, dont les textes collent par violence et sur-vie à la chair de la terre, au sang du peuple, à la braise de l'événement, hors procédés éculés, sécrétant pour chaque sujet une démarche particulière. Rien qui n'ait été écrit comme on respire, selon ce qui convient par nativité à notre sensibilité, en cette dissémination et discontinuité plus haut succintement décrite. Rien sinon quelques balbutiements, sinon la *Nedjma,* de Kateb Yassine, écrite en français : ce qui relativise la question de la langue.

On peignit, mais on ne produisit que des pseudo œuvres, hors toute maîtrise. Rien qui ait été pensé et exécuté avec ce que nous avons révélé sur la topique de l'image. Rien sinon quelques peintres qui, tout en possédant la maîtrise, n'ont pas vraiment acquis la prise sur leur réel. Cherkaoui, un des meilleurs peintres arabes, qui atteint parfois à quelques luminescences équilibrées, ne peut se voir, malgré une intuition natale de la couleur, sans la référence d'une part basique à Klee et Rouault, d'autre part historique à l'école de Paris des années soixante. Bissière & Co[27].

27. E. A. el-Maleh, A. Khatibi, T. Maraini, *La peinture d'Ahmad Cherkaoui*, Casablanca, 1976, éd. Shoof.

On réalisa des films ; on adapta pour ce faire tant de romans (pratiquement toute l'œuvre du naturaliste du Caire Naguîb Mahfûz) : rien qui sorte de la tiédeur maligne, de la loubardise dramatique, de la pesanteur du stéréotype, sinon certaines œuvres qui méritent, pour la justification de cette instance cinématographique, discours hors complaisance.

VI. DU CINEMA NATIONAL

30. Préférences

— *Nous* voilà au bord extrême. Ce nous qui tantôt voile un je de pudeur, tantôt s'encombre du poids d'un destin partagé.

— De quel droit revendiquez-vous ce nous ? Qui ose le porter ? Quelles épaules, quelle échine peut en supporter l'histoire ?

— Un nous dérive entre l'intimité de l'être et le foyer de la persévérance ; un nous irréfléchi, d'instinct réclamé.

— Quoi ? Vous craignez que le foyer s'éteigne. Laissez les doigts agiles des prêtresses ranimer les cendres. Revenez à l'écrit qui ici s'élabore.

— De commencement en commencement, ça s'amoncelle, ça se morcelle, ça s'avance.

— Qu'avez-vous à dire maintenant que la densité du dire a failli vous envelopper du voile pourpre qui emporte vers des contrées où cesse le marchandage de la parole ?

— Patience ; attendez. Nous sommes presque au terme du parcours.

— Dites. Soyez bref : comme flèche en course vers sa cible.

— Je voudrais parler de films aimés par leurs positions dans l'espace de la machine, par leurs sujets, par leurs écritures.

— Qu'est-ce qui oriente votre choix, vos préférences ?

— Ce qui s'élève hors des ornières, ce qui ose répéter par le dépassement de la maîtrise les stéréotypes, ce qui n'est pas dupe des leurres de la machine.

— Mais encore...

— Un mot d'abord sur le cinéma national que tout pays des contrées arabes réclame. Il existerait en chaque pays si la bureaucratie le fondait ; mais la production dément l'institution ; le seul cinéma national arabe est l'égyptien : par son histoire, par la qualité et la quantité de ses œuvres, par la recherche relative de ses auteurs. Les autres films arabes rappellent autre analogie que la simple histoire d'amour/haine qui accapare la réalisation de tout film ; ils constituent une périlleuse, éreintante aventure, à la recherche d'une voix spécifique, à moduler dans le sabir qui accompagne le ronronnement discret de la machine, entre ombres et lumières, entre tensions et rapports de force.

— Vous êtes injuste. Et le cinéma algérien n'a-t-il pas transformé par le thème les cinémas arabes ? Ne leur a-t-il pas apporté l'histoire pour se libérer de la contrainte des genres ? Ne satisfait-il pas au titre de cinéma national ? Lui qui ne cesse de seriner, par héros et morts, les faits de la libération nationale ?

— Voire ! Non que le cinéma national n'ait pas en chaque film à répéter le même paysage, les mêmes personnages, les mêmes sujets. L'essentiel est d'atteindre aux rigueurs de l'œuvre dans le cadre des incarcérations technique, économique, thématique. Il y a bien sûr la nouveauté du présent qui plaît dans *Omar Gatlato*, où la misère de l'être petit-bourgeois, Alger sœur de Napoli, provoque haut le rire. D'un cinéma ordinaire qui nous jettera dans le courant d'une dérision complice.

— Sur quels films reporterez-vous la randonnée de la parole ?

— Ils sont sept. D'Egypte quatre : *al-'Azima*, de Kamâl Salîm (1939) ; *Journal d'un substitut de campagne*, de Tawfîq Sâlah (1965) ; *al-Bostagui*, de Husayn Kamâl (1968) ; enfin un film indépendant, hors machine, comme tous les autres films qui vont suivre. *La Momie*, de Shâdi 'Abd as-Salâm (1971) ; de Tunisie, *Sejnane*, de Abdelatif Ben Ammar (1973/1974) ; du Maroc, *Washma*, de Hamîd Bannani (1970) ; de Syrie, *La vie quotidienne dans un village syrien* (1974), de 'Umar Amirallay [28].

28. Je n'évoquerai pas les films sur lesquels j'ai déjà écrit : voir sur *Kafr Kassem*, de Borhân 'Alaouié, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 256, pp. 47-51 ; sur *Chergui*, de Moumen Smihi, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 262-263, pp. 103-108.

— Moment ! pourquoi ne parlerez-vous pas de *Il ne suffit pas que dieu soit avec les pauvres*, film bloqué par quelque censure et dont vous êtes le scénariste, dont vous avez pris part au repérage, aux préparatifs, au tournage, au montage même ?

— C'est un film que je récuse jusqu'au titre même. Film-moignon béquillant entre des vides où ça ne peut respirer par les seules lenteurs rampantes du paysage et des accents de la doxa militante et timide ; film sur l'espace et qui ne

le reproduit que par le pis-aller. Quel écart entre le produit final et le projet initial, lequel se proposait de ramasser par la célérité de l'image l'idéologie arabe contemporaine, par bribes, à travers le miroir cristallin de l'architecture ! Quel cadeau empoisonné entre les mains de qui se l'attribue, encensé, question de dû, par l'oligarchie agile en contre-pouvoir à reproduire toutes les factures du pouvoir !

31. Happy end

Al-'Azîma, « la volonté », est le récit par excellence, mené sans faille. Ça fonctionne sur la confrontation du héros, M'hammad, petit-bourgeois sérieux, actif pour une ascension sociale que permettent, malgré les difficultés et le chômage, les études achevées, et l'anti-héros, 'Itr, boucher fortuné du quartier. Autant le premier est parfait, autant le second est détestable. Ils constituent deux matrices représentant deux points de vue différents. Chaque événement a deux fonctions : d'un côté le mal et la méchanceté, de l'autre le bien et la bonté. Infaillible symétrie de la double fonction morphologique. La quête de ces deux aventures concerne la jeune fille, produit d'une perversion intégrale : un père passif, écrasé, compréhensif, allié ; une mère mâle, autoritaire, potentiellement ennemie. Et l'histoire se déroule en cette dualité régie par le couple *amélioration-dégradation :* quand M'hammad perd, 'Itr gagne, et le contraire : l'échec de l'un constitue la victoire de l'autre. Chacun est soutenu par son clan (les opposants/les adjuvants).

C'est un récit interminable qui peut durer des heures tellement le schéma narratif est éprouvé. Ça finit par la victoire ultime de M'hammad, aidé par ses alliés, la consécration professionnelle, le bonheur conjugal, la réussite universelle face à un échec analogue, le bien souverain après les embûches et les incidents. D'un renfort de volonté, la débâcle qui faillit devenir définitive fut transmuée en triomphal épilogue.

La diversion n'a pas court. Film qui résume au mieux le cinéma stéréotypé d'Egypte, par recours à ce schéma universel du récit. Œuvre dont un Sâlah Abû Sayf assurera la descendance avec les simplifications et la pétulance qui sont siennes.

Œuvre qui, par la complexité fastidieuse de son récit, propose une sorte de densité reconnaissable à travers cette nostalgie de l'espace principal, la ruelle, le quartier, lieu d'origine du héros, que l'on ressent chaque fois que l'on se déplace vers le milieu de la jeunesse dorée et frivole ou de la bureaucratie irresponsable et désinvolte.

Par voisinage de signes et de raccords se reconnaît l'ombre du cinéma américain : tels plans de téléphone, de bureau, de cendrier, de femme, chapeau et tailleur, en visite impromptue rappellent à s'y méprendre des images similaires chez un Frank Capra.

Par la maîtrise de son écriture, *al-'Azima* laisse le souvenir d'une œuvre exemplaire, par sa représentativité même d'un cinéma de studio historiquement appelé à décrire les possibilités promotionnelles de la petite-bourgeoisie sur la scène du pouvoir technocratique et national.

32. L'urne volée

Il y a des auteurs souverains qui savent instaurer ambiguïté au cœur même des conventions sans les rejeter ; ils les vident de l'intérieur ; ils en dénoncent l'inefficience en les appliquant ; ils les usent par l'usage décentré qu'ils en font.

Tel est le cas de Tawfiq Salah dans le *Journal d'un substitut de campagne*, film inspiré de l'œuvre romanesque de Tawfiq al-Hakîm. Rare cas où l'adaptation ciné-

Cinéma/Studio, cinéma/ghetto : plan général de la rue reconstituée dans **La Volonté** *(Al'Azima,* 1939) de Kamâl Salîm). Animation quotidienne de tel quartier lequel suscite nostalgie chaque fois que l'œil s'en éloigne.



Une étape dans la trajectoire de la déchéance ; la nuit ; refuge et prolongement de la profession du facteur ; ouverture et lecture illicites, à la recherche de *l'événement.* (**Al-Bostagui**, *Le facteur,* de Husayn Kamâl 1968)

matographique dépasse l'origine écrit, où l'image montre mieux ce qui était censé se suffire du mot.

D'une enquête sur un crime, de la confrontation et affrontement de l'autorité, représentée par les appareils judiciaire et policier, avec la population d'une région rurale. Rien sinon que par la stratégie du *retrait* propre à la paysannerie, il est impossible de capter ni de prendre la parole qui sert et qui fait avancer l'enquête à des témoins d'apparence soumis par leur débonnaire allégeance à l'Etat.

Dès lors le film fonctionne à vide ; le rituel administratif retourne à lui-même sans qu'il puisse aboutir. Au sein du tribunal, trois attitudes se croisent : celle du jeune stagiaire effaré de découvrir le décalage entre la réalité et la théorie fraîchement acquise ; celle du vieux juge, maniaque, routinier, scrupuleux inconséquent, rêvasseur plus familier à une topographie fantasmée qu'à ce qu'il voit et entend ; celle, enfin, du substitut, homme sûr et mûr, respectant les règles administratives sans jamais en être dupe, nullement démissionnaire, mais d'une lucidité qui tempère une fougue basique. Du côté de la police, une crapule hâtive et expéditive à classer au plus insouciant toute affaire criminelle afin de se consacrer à suivre les instructions du ministère de l'Intérieur pour orienter, par magouilles et arbitraire, les élections vers un vote favorable au gouvernement.

L'intrigue n'est que prétexte pour montrer un paysage et des hommes. Et le film s'achève emportant avec lui l'énigme qui lui a donné naissance. Le nœud, qui a bouleversé au départ et en pleine nuit le village, n'a pas été défait. La positivité dramatique est annulée. Et à la place du corps qu'on espérait tirer du fond du fleuve, émerge une urne, signe fugace et dérisoire d'une démocratie qu'on savait déjà sinon noyée, assassinée, du moins bafouée. La dénonciation parcourt comme ça tout le film, implicite, ne s'emportant jamais dans les flammes de la prédication ou de la diatribe. En tout point, c'est l'œuvre de la non-positivité par excellence.

Ça donne et décrit un pays et la méfiance qu'il porte envers des institutions qui ne sont pas l'émanation de sa réalité, mais l'adaptation volontariste de modalités dont ne peuvent entendre le jeu, l'affinité et le devoir, que des franges de la population cairote et des grandes villes. Constat qui nous est livré du point de vue de l'administration même quand elle n'est pas dupe de son autorité. Constat dont Husayn Fawzî, par ailleurs, décrit l'origine, l'histoire, l'archéologie[29].

29. Husayn Fawzi, *Sindubâd Masri*, Le Caire, 1969.

Il y a la parole qui ne dit rien, malgré un débit méritoire et loin de la parcimonie. Plus elle se complaît dans les circonlocutions, plus elle cache. Labyrinthe de mots pour que la raison s'affole à s'y perdre. C'est la parole du témoin ordinaire. Il y a la parole métaphorique, poétique, rébus à déchiffrer pour qui sait. C'est la parole du fou accompagnée d'un regard arraché à sa douceur et comme provocateur par sa gratuité sociale. Le personnage du fou hante le cinéma arabe. Bien des films l'ont escamoté. Jamais œuvre ne l'a si bien intégré à son cours, hors folklore, hors vaticinations brouillonnes.

Il y a la beauté enchanteresse, génératrice de lubricité ou de troubles d'amour, de l'adolescente précoce, pièce maîtresse du crime accompli, d'une déconcertante ingénuité assez ambigüe pour ne pas savoir si elle est de jeu ou sincère, peu diserte, fuyante/présente, avant, complication supplémentaire, de définitivement disparaître. Manière de montrer la femme dans une réalité insaisissable, quasi magique, comme ce n'est pas de coutume en cinéma égyptien, dames vivaces comblées, ou hystériques frustrées.

33. La conspiration des genres

Comme des destins personnalisés, *al-Bostagui* (« Le Facteur ») raconte l'inconciliable qui sépare la ville de la campagne.

Plus qu'exil, un facteur, petit-bourgeois cairote, est nommé dans un village du Sa'îd, nudité de roc, sécheresse astrale, chaleur effluves de géhenne. Un monde hostile, fermé, hiérarchisé, clanique, citadelle des corps, tel se présente à lui le village, avec cette alternative de se soumettre ou de se démettre. Une incompréhension farouche de sa part le pousse davantage vers une solitude non assumée, cloître où s'amoncellent les boîtes de conserve.

Ainsi s'installe le film dans la description progressive, lente mais sûre, de la déchéance du postier, tenant au départ par l'élégance, la ponctualité et la conscience professionnelle, à se démarquer du village et de ses notables sans scrupule, obéissant à des lois archaïques qu'il dénigre.

Mais la dialectique des énergies, la pesée des personnalités, la logique du paysage, la durée ininterrompue du complot, criblaient le personnage dès le début au point de dissiper les relents de doute sur l'avenir de victime auquel il n'échappera pas. L'on assistera seulement à l'effritement par étapes successives d'un dispositif de résistance vulnérable parce que trop individuel, construit sur une base erronée tracée par égard à l'illusoire croyance de l'invicibilité de l'origine urbaine dans la réalité quasi autarcique du village, conscience de la clôture, de l'auto-subsistance, qui rendent davantage factice sa fonction de lien par le mot qui voyage entre le village et le dehors, liens qui ne semblent pas de prime nécessité. A leurs suspensions, le village ne périrait pas. Postures qui lancent au public des appels à s'adapter à la perversion sadique pour admirer l'inéluctable ruine à laquelle conduira l'irrévocable mécanisme.

Cependant telle entropie sociale et psychologique est doublée, en chemin, par une idylle clandestine entre une adolescente du village et un jeune homme qu'elle a connu à Assiout, par filière d'internat et d'études. Et le film, sans prétendre à fertiliser quelque esthétique de l'hétérogène, conjugue les genres : d'une part le drame psycho-social du facteur, de l'autre le mélodrame bien à l'égyptienne, et la rencontre des deux trames par intensité à travers le lien des lettres échangées entre les amants traqués et lues par le facteur désœuvré. Atmosphère suffocante d'interdits, couveuse d'orage qui éclatera dans la scène finale, où le père tue sa fille ensemencée par l'amant banni, patriarche se vengeant de ce que le surmoi identifie à l'honneur souillé, scène crescendo musiquant la durée du village sous le signe de sa loi qui se déroule selon le rituel convenu de la mort, mise à nu, poussière, tuniques noires des pleureuses, larmes du père, face à l'œil égaré, culpabilisé, roussi, affaibli, éberlué du facteur débraillé, barbe d'une semaine, irrécupérable épave.

34. L'instance du père

De *La Momie* — il suffit d'écouter l'enregistrement de la kyrielle de quolibets que suscita cette œuvre auprès du public cairote au moment de sa furtive programmation commerciale pour se rendre compte de son degré d'étrangeté aux yeux de spectateurs plus habitués à détourner, à narguer, à interpeller les films de série, étant entendu qu'assis dans le noir, ç'aurait été supplice s'il n'y avait le rire, façon d'affirmer haut qu'on ne *la* leur fait pas — je ne retiens que *l'Instance du père :* avec la mort du père réel, avec l'initiation au secret par droit d'héritage, avec le trouble, l'angoisse et le refus de perpétrer la raison économique paternelle, avec la vacuité qu'une telle hésitation et anxiété provoque, avec le paysage hanté par les signes de la mort, avec la volonté du fou/idiot de détourner l'enfant de la recherche du père, avec l'amitié brisée, l'ombre menaçante de la tribu, le refus des pères qui se proposent à travers les oncles, l'accumulation de la douleur, les péripéties de la temporisation, par besoin, par impérieuse sauvegarde, l'adolescent traumatisé, se livre corps et biens à l'archéologue, à l'homme neuf, à l'étranger, à la ville flottant depuis des jours sur un bateau immaculé blanc ; il se livre, trahit les siens, donne le secret, achève les espoirs de la tribu, offrande pour que le père choisi agisse par reconnaissance. L'acquiescement de qui vient du dehors avec l'agressivité tranquille que procurent les faveurs et la compétence de la science, protégée par l'armée, était vital pour

l'enfant révolté. Curieuse scène où telle acceptation du jeune homme par l'archéologue, du fils par le père, se scelle par des fiançailles, par une intimité de toute évidence nuptiale, entrée dans la clôture du confessionnal, procédure par trop chrétienne où l'aveu acquitte de la colpa par donation symbolique du corps.

Voir dans *La Momie* autre visée, faire accroire qu'il s'agit d'une œuvre parabolique sur le seuil de l'histoire contemporaine de l'Egypte, c'est agir en myope ou en collectionneur de sornettes. Car ce qui circule dans le film ne concerne pas l'authenticité des évènements, ni la symbolique de l'histoire qui s'y lirait, mais les indices que révèle l'écriture même, par l'esthétique insistante de l'image, par la tenue littéraire du mot. Travail d'écriture, idiolectal, de musicale composition, où s'authentifie l'auteur par harmonie de mouvements. Si la thèse du cinéaste était d'évoquer même par l'écho l'histoire, la pluralité des mondes de l'Egypte, il aura obtenu une maigre vérité : car au vu de l'espace qu'il a décrit, l'important — la rémanence pharaonique dans les imaginations, les capacités du retrait, l'avenir de l'archaïsme — lui aurait filé entre les doigts comme poignée de sable vite lâché par degré d'estivale incandescence.

35. D'un sang équivalent

Je ne suivrai pas *Sejnane* sur le chemin que, par habileté, il nous indique. Je n'y verrai pas en priorité ce film double sur la prise de conscience politique et sur l'oppression de la femme. Ce serait se laisser piéger par un souci de construction par trop insistant. Je laisserai à part la lenteur, la mollesse parfois du rythme, la minceur de certains personnages quidams. Je me détournerai de telle absence de passion qui diaphanise jusqu'à l'extrême lactance l'œuvre.

A lire les signes, l'on retrouve ou découvre le Tunis des années cinquante représenté avec la juste intensité d'une violence bonhomme qui se payait quand même par mort d'hommes, avec les nuances révélatrices d'analyse préalable, avec la variété des espaces historiques — Collège Sadiki, siège de l'UGTT, meetings où se déclarent discrètement et implicitement les contradictions internes du mouvement national, lieu de travail et paternalisme des rapports ouvriers/patron, salon de tunisoise décadence où donne ses leçons le musicien aveugle (peut-être la figure la plus accomplie du film) —.

Espaces parcourus par le personnage principal, lycéen expulsé pour agitation politique, ayant perdu son père, militant nationaliste assassiné, cherchant l'appui, revendiqué comme une phase nécessaire, d'une épaule paternelle, d'une image du père disséminée à travers celles de l'enseignant timoré, du musicien apparenté, du propriétaire de l'imprimerie, son futur patron, du syndicaliste enfin dont la rencontre a comme libéré le personnage et lui a permis de commencer à vivre le dépassement de la question du père, à en répudier au moins deux (l'enseignant, le patron), à s'engager plus avant dans l'action syndicalo-politique, à payer son avancée logique par l'imprévisible sacrifice du sang, lequel se voudrait équivalent de la perte de soi, d'une mort symbolique qui pénètre dans le corps de la jeune fille, par mariage forcé, victime consentante pour un phallus inaugural non choyé, ni désiré en son idiosyncrasie fabulée, instrument de qui on exigeait la preuve par le sang de son immédiate efficacité, fonction simultanée au moment même de la connaissance de l'autre : la conjointe.

En somme, les deux jeunes gens — garçon et fille — se destinent, à des degrés de conscience *très* écartés, à une vérité de victimes, à une finalité d'autel sacrificiel. Ainsi, et à travers les deux morts, la rencontre aura eu quand même lieu. Si la fille à peine nubile semble sinon accepter du moins ne pas agir contre son funeste destin, le garçon, à peine jubilant de sa libération en pénétrant vers soi-même par une marche à présent possible dans le champ politique, échoue en tel événement qu'il a certes avec ses camarades provoqué mais dont il ne pouvait contrôler les effets : la grève à laquelle il participa aura été l'occasion pour qu'il cesse de vivre. De sa mort, il aura alimenté, peut-être hâté, consolation d'outre-tombe, l'inéluctable processus historique auquel, vivant, il a participé.



Le professeur de musique, le « Père » aveugle, le décor de tunisoise décadence (**Sejnane,** de Abdelatif Ben Ammar, 1973-1974)

L'orphelin, l'écran lithique, l'autel sien, les objets dérobés, la *fétichisation* (**Washma,** de Hamîd Bennani, 1970).



36. La trace et l'enfant

Il est précieux que l'œuvre la mieux nourrie par la vie la plus personnelle donne en substance et en réalité l'espace culturel où elle se manifeste. Ainsi de *Washma*, film recueilli, silencieux, teint de quelque tendre cruauté. L'enfant, rebelle passive de l'adoption, cherche à affirmer son indépendance par la construction d'un monde secret, où l'objet dérobé s'en va participer à la table de pierre des fétiches, avant de traverser la crainte et le tremblement de la punition. Mais telle trajectoire a failli périr dans un psychologisme mécaniquement et intellectuellement connoté. N'étaient-ce l'ambiguité et la densité non calculée qui sauvèrent l'œuvre d'un tel risque. Et le signe filmé pour illustrer l'accumulation psychologique fuit l'intention qui le poursuit pour finir par travailler comme série de *traces*, culminant avec la marque sur le corps, avec le tatouage (*washma*), signe indélébile qui servira, par économie narrative, à assurer le passage du corps de l'enfant, fragile et réservé, au corps de l'adolescent, membre d'une bande de gouapes, constituant leur territoire à la lisière de la ville, à l'ombre d'un mur, ruine, nous familiarisant avec leur chez soi où se construit et se protège l'amitié, clôture pour l'amour, pouvoir et affinités, possédant de nuit et dans la forêt, la femme irréelle, mythique, ayant l'audace d'une apparition qui signifie l'absence des femmes dans le quotidien, le social, le physique. Et tout le film tourne autour d'une sexualité diffuse, ambigüe, jamais nommée, parfois lourde, planant comme à l'orée d'une terrible menace, équivalent exact de ce que recouvre le social, de ce qu'endigue le système culturel quand il façonne, dans le foyer, ce qui retient les corps dans des capacités qui en eux réservent l'explosion, ou diffèrent la concrétisation coïtale.

37. La leçon de cinéma

Commencer *La vie quotidienne dans un village syrien* par une légère tempête de sable où s'inscrit la temporalité de l'effacement et de l'enfouissement est une manière de décrire par l'effet de la nature ce que peut une caméra en filmant quelqu'espace : c'est l'œil qui propose à l'imagination une réalité en train de *se transformer*, d'évoluer, dans le silence habité de musique naturelle.

Ainsi pénètre l'œil dans le quotidien d'un village syrien, Mawaliyya, à l'approche du désert, en marge, dans un archaïsme qui cherche à demeurer perspicace tout en se vivifiant par l'apprentissage revendicatif d'une lutte de classes, propre à l'éveiller plutôt qu'à l'ensevelir.

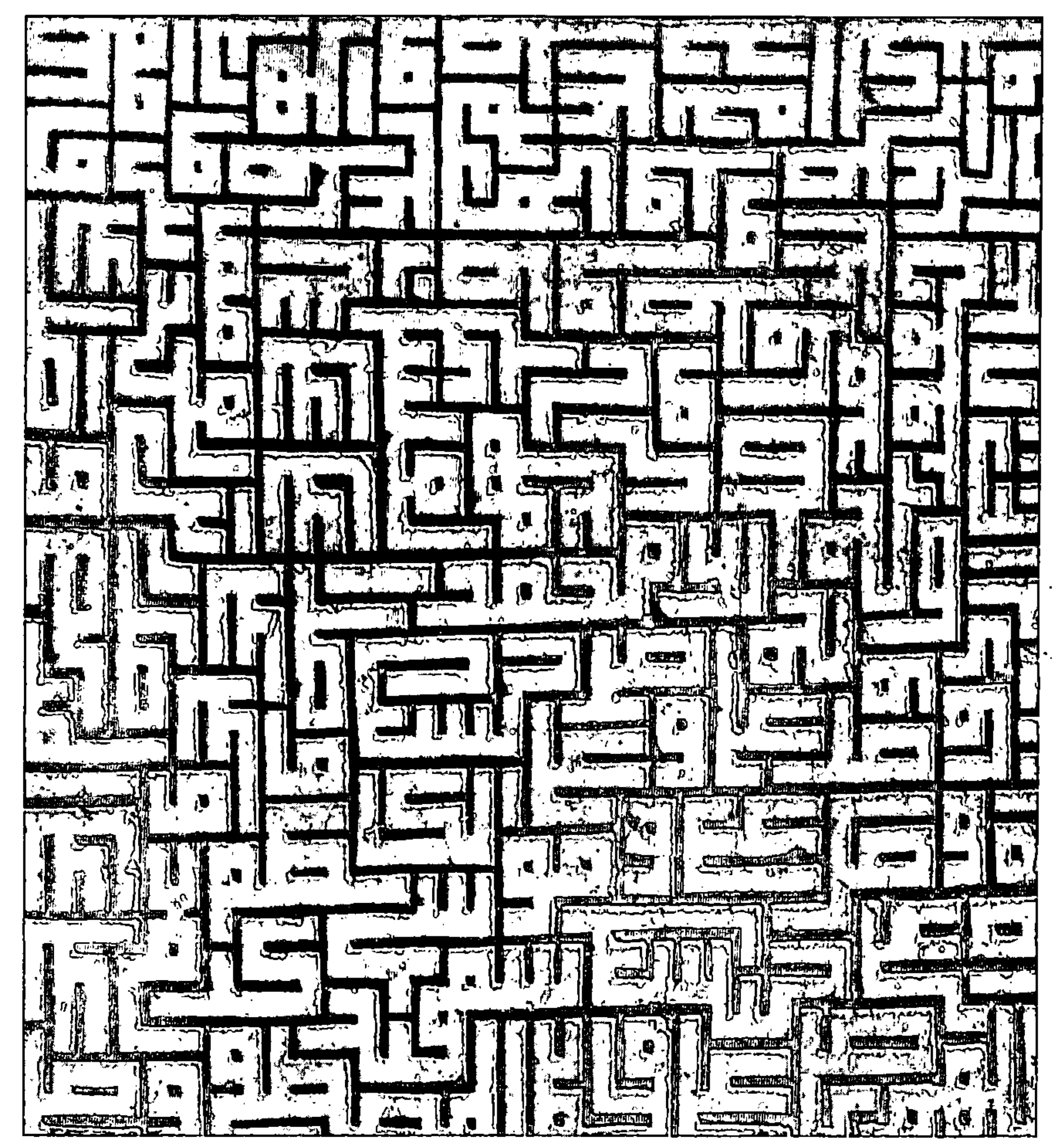
Ainsi se décompose la chronique quotidienne que la présence de la caméra exacerbe, provoque ce qui en elle nichait comme une irritable latence.

Ainsi s'active la fonction révélatrice du cinéma, par l'intervention d'une étrangeté qui n'est pas celle du bureaucrate, ni celle du technocrate (médecin, ingénieur), ni celle de l'enseignant (l'instituteur militant à peine embarassé par un manuel inadéquat).

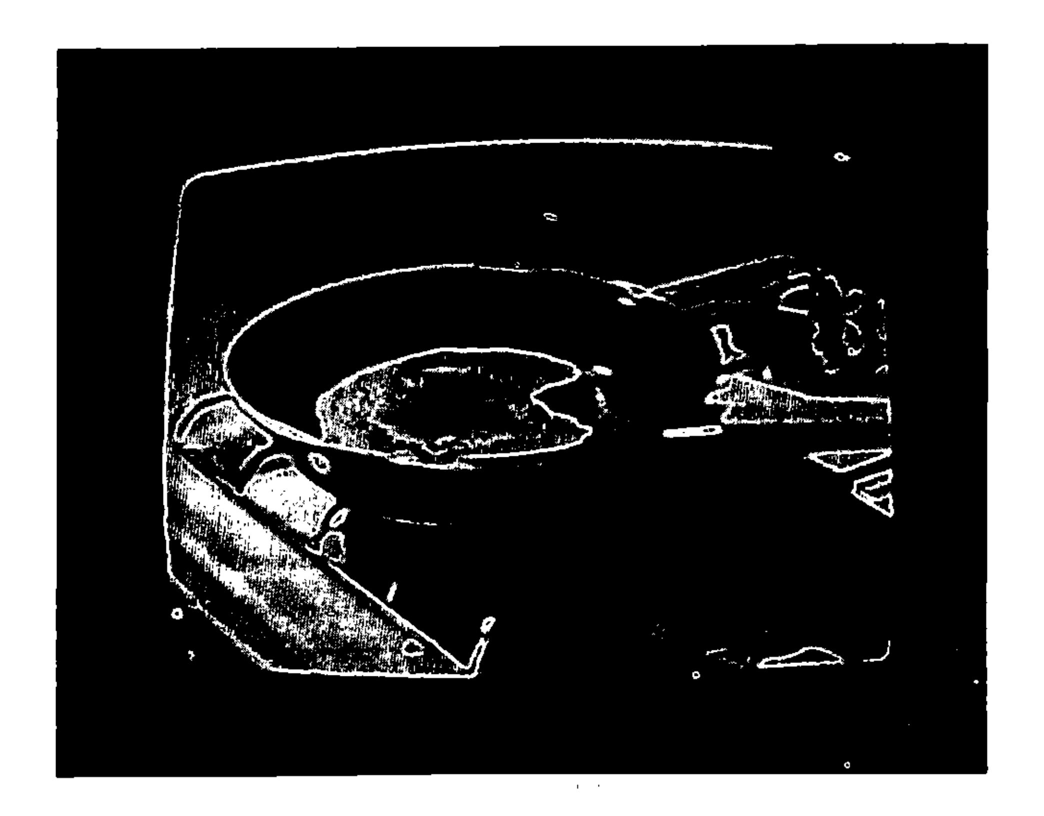
Ainsi se recueille la parole sombre sur images obscures, par temps rebutant et maussade, du peuple coincé entre d'une part des rapports sociaux qui perpétuent une domination et une oppression ancestrales surdéterminées par l'intelligence de tels privilégiés à s'ouvrir sur la modernité pour élargir leurs acquis ; et, d'autre part, les agents de l'autorité, représentants locaux de l'Etat, recrutés pour étouffer telle latence, la refouler même, pour lénifier tout ce qui conspire à la faire exprimer, agiter.

Paroles et visages éloquents rien que par leurs présences au point qu'il n'était que de conventionnelle naïveté d'achever la beauté du film par la prêche finale voulant vainement culpabiliser le spectateur par la faconde militante. Fausse note qui n'évitera pas au film de demeurer avant tout spectacle, voyage ailé pour des imaginations avides, quand même il aurait su et pu capter ladite latence, provoquée au moment même de sa réalisation : active manière de doter l'œil de la machine d'un certain pouvoir.

Abdelwahab MEDDEB



Le vide délimite le plein pour que le réseau labyrinthique de la lettre, de musique heurtée, rende inintelligible l'appel aux noms. Emblème pour l'illustration d'une certaine forme du dire (Inscription Kûfique saluant les douze imams. Mausolée de Pir-i-Bakran à Linjan, 1303. Afghanistan).



Note sur une note de Comolli et sur un cinéma tordu

par
Pascal Bonitzer

Dans la première partie de son article « Le Passé filmé » (*Cahiers* 277), et plus spécialement dans la note 10 de cet article, Comolli signalait un désaccord avec moi sur un point d'un texte (« Des Hors-champs » in *Le Regard et la voix*, 10/18) concernant le rôle et les effets de l'exclusion sur l'écran, dans la plupart des films, des instruments techniques de réalisation, et tout particulièrement de la caméra, — et le retour éventuel de ces instruments dans certaines fictions. La question a été l'objet, autrefois, je le rappelle, de discussions théoriques et moins théoriques assez vives, et s'est trouvée au centre des débats qui avaient lieu alors sur le thème brûlant du matérialisme au cinéma, ou des rapports entre matérialisme et cinéma. Je ne ferai pas l'historique de ces débats, de ces discussions. Ce n'est toutefois pas parce que plus personne n'avoue aujourd'hui s'intéresser au matérialisme (surtout s'il se voit affublé des grelots de la dialectique) que la question — j'entends : de la caméra *in* ou *off* — est pour autant caduque, ne serait-ce que parce que l'*off*, le hors-champ, au cinéma, est un fait de structure (la découpe du cadre, de l'écran), donc un problème permanent. En outre, il est clair que les films d'aujourd'hui les plus passionnants, les plus nouveaux, les plus méconnus, font une part considérable à ce qui n'est pas dans le cadre[1]. Je tiens donc que la question « des hors-champs » (d'une logique de l'*in* et de l'*off*) est fondamentale pour toute approche théorique du cinéma qui ne serait pas purement abstraite et universitaire.

1. J'extrais ceci des *Notes sur le cinématographe* de Bresson (NRF) - *L'autre jour je traverse les jardins de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrappent par derrière moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme si j'avais aperçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il se mit à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé ; peut-être même n'y aurais-je pas fait attention* - (op. cit., p. 50, note 1).

C'est pour ces raisons et pour quelques autres que je ne crois pas inutile de m'appesantir un peu sur la petite querelle que me fait Comolli. Je vais donc tenter de résumer le ou les points du désaccord.

Selon Comolli, si je l'ai bien lu, 1) le fait d'inscrire en abîme le processus du tournage d'un film, même à la façon brutale et provocante d'un Vertov autrefois, d'un Godard aujourd'hui, notamment en montrant à l'écran les instruments, la caméra principalement, ne saurait avoir — comme je l'avançais dans le texte incriminé — de portée critique ; bien au contraire, puisqu'il faudrait voir dans ce genre d'opération « culmination et relance de l'effet d'hypnose, torsion et redoublement du lien de fascination », « effet de miroir, bouclage spéculaire », « sujétion complète du regard, comble de l'hypnose ». 2) D'autant que « cette caméra que nous voyons dans le champ [dans *L'Homme à la caméra*, le sketch godardien de *Loin du Vietnam*, *One + One*, exemples cités par J.-L. C.] n'est pas, n'est *jamais*, par définition, la caméra qui filme (...) Il y a toujours *une caméra hors-champ* ». (C'est J.-L. C. qui souligne).

Sur ce dernier point, j'espère que Comolli me croira si je dis qu'il ne m'apporte pas une révélation fracassante. D'autant moins que j'avais cru moi-même utile d'en faire la remarque, il y a environ six ans dans une première mouture du texte mis en cause, à Jean-Louis Baudry qui, dans un article, par ailleurs plein d'intérêt, de *Cinéthique* (« Effets idéologiques produits par l'appareil de base », n° 7/8), voyait dans la « manifestation en chair et en os » de la caméra sur l'écran le retour du refoulé faisant « s'effondrer » l'illusion spéculaire consubstantielle au cinéma, ainsi qu'un « effet de connaissance » levant de façon décisive la « plus-value idéologique » (c'est ainsi qu'on s'exprimait à l'époque) dont le « travail du film » était généralement recouvert. Non, disaient en substance les *Cahiers*, montrer les instruments de production, les appareils de réalisation, n'est ni suffisant, voyez le cinéma fantasmatique d'Hanoun, ni même nécessaire, voyez Eisenstein, pour être matérialiste et dialectique en cinéma. J'ajoutais dans ce texte intitulé *Hors-champ (Cahiers* 238-39) que le « dévoilement » de la caméra était un leurre, pour la raison que m'oppose aujourd'hui Comolli, et qu'il fallait davantage chercher le matérialisme, la perversion du « dispositif », dans un travail de montage décevant, déceptif, etc.

Donc, lorsque j'oppose deux façons de mettre en scène, en cadre, la caméra ou les appareils techniques de réalisation, je n'oppose pas une vraie et une fausse caméra, mais deux effets de vérité, deux types de représentation, deux façons de produire à l'écran les simulacres. J'ai écrit en effet que l'une était étrange (pas seulement à mes yeux) et l'autre moins étrange. Comolli n'est pas d'accord. Il s'agit pourtant d'une simple constatation : quand Minnelli dans *Quinze jours ailleurs* montre en action Kirk Douglas ou Edward G. Robinson dans la peau d'un grand cinéaste hollywoodien, quand il « montre le travail » d'un film en train de se faire, ça ne gêne personne, parce que cette mise en abîme — qui relève peut-être d'une tradition baroque de l'art occidental — est entièrement prise dans le tissu très classique d'un mélo psychologique (d'ailleurs charmant, ce n'est pas la question) et que la caméra, les instruments techniques, y apparaissent au même titre — à cette petite « torsion » (pour reprendre le mot très bien de Comolli) baroque près — que n'importe quels objets investis d'une fonction dramatique ou décorative dans n'importe quel film hollywoodien.

En revanche — encore une fois, je me borne à constater — et pour reprendre l'exemple à certains égards un peu lointain choisi par Comolli, la caméra longuement filmée sous tous les angles par Godard dans son sketch de *Loin du Vietnam*, a provoqué, et provoquerait vraisemblablement encore, des réactions très vives. Pourquoi ? Sinon parce que quelque part, le nerf même de la représentation — cette tacite complicité du semblant qui unit un film et des spectateurs — se trouve ainsi mis à vif. J'ai parlé d'étrangeté. J'emploierai un mot plus fort pour dire comment Godard produit sur l'écran les « instruments de production » du film — le mot qui convient est *obscène*. C'est l'obscénité de la caméra au regard du « Vietnam » (dans l'intensité signifiante et le lointain référentiel de celui-ci) que Godard donne froidement à voir, et c'est cette

obscénité qui scandalise : ça ne se fait pas (voyez les critiques de l'époque), montrez-nous des Vietnamiens, montrez-nous des gens qui luttent, des gens qui souffrent, mais pas ça, pas ce honteux exhibitionnisme.

Godard n'a jamais plus cessé de pratiquer dans ses films cette *obscénité à froid* où le cinéma, la télévision, n'en finissent plus de se déshabiller de la façon la plus indécente. Je crois cette obscénité à froid plus obscène et scandaleuse que l'obscénité « chaude » des films pornographiques — chaude et aveugle — qui ne font en ce sens (on l'a déjà dit ici et ailleurs) que développer de façon particulière la logique du « montrer » à l'œuvre dans le cinéma classique. Il est obscène et désespérant de *voir :*

moi je n'ai plus d'espoir
les aveugles parlent d'une issue
moi je vois

on se souvient de ces mots clignotant en lettres électroniques sur le petit écran, l'été dernier. Je ne vois pas comment Comolli peut affirmer que le *montrage* godardien (ou vertovien) est le comble, la « culmination » de l'effet hypnotique du cinéma. Torsion, sans doute, qui introduit ce que j'ai appelé un boîtement, un *malaise dans la représentation,* mais je pense que ce malaise a plus de sens (s'il a peut-être la même raison qui concerne la contenance à prendre devant la pratique d'un supplice) que celui dont peut être saisi un dîneur mis pour la première fois en présence d'une truite au bleu, et qui avouera plus tard sa préférence pour la cuisson aux amandes, d'apparence moins tordue. Si torsion il y a (du cinéma sur lui-même, torsion paradoxale où l'acte cinématographique devient son propre objet, serpent ourobore et surface de Mœbius), il faut bien qu'elle produise un déchirement de la béatitude spéculaire. Il y a une ingénuité, une bêtise du cinéma, de la télévision, de l'information, du spectacle, et une canaillerie aussi, et c'est cette bêtise, cette béatitude, cette suffisance, cette canaillerie, que Godard prend pour objet et *refend* en repassant le long de la bande, voyez *Ici et ailleurs,* voyez *Comment ça va,* pauvre idiot de révolutionnaire, ordure de journaliste. Si ce procès, cette procédure tordue n'implique pas quelque chose comme un dessillement, une déshypnose (comme je le posais et comme le conteste Comolli), quoi donc alors ?

Non que je pense (le malentendu vient peut-être de là) que la fascination soit absente de ces « procédures tordues ». Qu'il y ait dans les films de Godard, ou dans ceux de Vertov, des effets fascinants, fascinatoires, j'en tombe bien d'accord avec Comolli : encore faut-il s'entendre sur le type de fascination dont il s'agit. Je ne crois pas que la fascination des objets partiels soit la même chose que la fascination spéculaire. C'est là tout le point du débat. Je dirai que Comolli confond l'*i(a)* et l'objet petit *a* quand il parle d'effet de miroir et de bouclage spéculaire chez Vertov et Godard. Evidemment ce n'est pas la même chose. L'objet petit *a,* on le sait, n'est pas spécularisable, pas représentable puisqu'à proprement parler il n'est rien, il n'est qu'évoquable, métonymiquement, dans le défilé des objets partiels ; il constitue la limite et si l'on veut l'échec de l'imaginaire, de la béatitude spéculaire. Il troue la réussite, imaginaire, de la représentation, de la fonction de l'impossible.

La fonction de l'impossible, on sait qu'elle est au cœur du cinéma de Godard : impossible de filmer la « cause » palestinienne, impossible de représenter les luttes populaires au Portugal, impossible de crier (ou de titrer) *Victoire* (qui serait le mot même de l'imaginaire, c'est-à-dire de l'impossible méconnu), etc. Aucune complaisance, aucun ressentiment là-dedans, aucune amplification théâtrale, au contraire, puisque c'est précisément ce théâtre du ressentiment et de la rhétorique révolutionnaires ou progressistes (cf. *Ici et ailleurs*) qui se voit serré au plus près. Le rôle du « montrage » des appareils techniques dans ces films, toujours filmés sous un angle partiel, morcelant, comme les corps dans les films de Bresson, est bien de désigner les objets petit *a* qu'ils supportent — électivement : le regard et la voix (voir dans *Ici et ailleurs* l'histoire du son plus fort ou moins fort, l'*Internationale* « montée » et « descendue », les oscillations de l'aiguille du vu-mètre, etc. ou l'histoire de la main qui obéit au regard dans *Comment ça va.)*

La fascination des objets partiels n'est pas du même ordre que ce que Comolli appelle le bouclage spéculaire, que la béatitude spéculaire.

Je ne peux ici que renvoyer, dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (J. Lacan, Séminaire, Livre XI, Seuil), à l'admirable XXe et dernier chapitre, « En toi plus que toi », et surtout aux pp. 243-244, ainsi qu'à l'énigmatique remarque sur les mass-media et le fascisme, pp. 246-247.

Disons pour aller vite, trop vite, que c'est un peu la différence du tout et du pas-tout. Godard, avec lui quelques autres, met l'accent sur le trou du cinéma. On ne voit jamais dans ses films que des choses partielles, des cadrages morcelants, des bouts de machins dont on ne sait pas trop ce qu'ils machinent, ni ce qu'on machine avec, sauf que ça fait des ratés, des erreurs : « ... Peut-être qu'on a fait des erreurs d'addition... » « Il ne faut pas avoir peur de dire que ce sont les choses qui sont compliquées, et l'angoisse qui est simple — trop simple... » « A la télévision, si rien ne passe, c'est parce que tout passe. » Etc.

Dans *Quinze jours ailleurs* (pour *La Nuit américaine* c'est peut-être un peu plus subtil) les objets du cinéma sont là pour ce qu'ils représentent d'une maîtrise, d'une grâce, par exemple l'art de la direction d'acteur, la ruse savante du *director* qui soutire par suggestion d'une crème glacée (on n'est pas loin de l'hypnose, en effet) des effets érotiques de la voix d'une actrice, et le résultat en principe saisissant. On est là dans le pur semblant et dans l'exaltation du semblant. Godard inverse littéralement le processus dans la séquence de la « Palestinienne enceinte et fière de donner un fils à la révolution ». De ce genre de secret au fascisme... dit la voix d'Anne-Marie Miéville...

Ce n'est pas que Godard soit, simplement, contre le semblant. De ce point de vue il est, disons, moins simple qu'un Straub. Il est contre le théâtre, ce n'est pas tout à fait pareil (Bresson aussi, quoique d'un point de vue tout différent). Contre le cinéma conçu comme réussite, libération du théâtre. Montrer la machinerie, c'est spécifier le cinéma, c'est le spécifier, l'exposer, en le tordant, en le redoublant et le relançant en effet, dans un parcours de bande de Mœbius, où la compacité homogène de la scène théâtro-cinématographique éclate sur un corps morcelé, sur la cacophonie et la polyphonie des simulacres. Redoubler le semblant, repasser le long de la bande (image et son), c'est libérer les simulacres. Qui ne voit l'étrangeté, mais le risque, et la gaieté aussi, d'une telle opération ?

Pascal BONITZER

(N.B. Je suis contraint, faute de temps, de m'arrêter provisoirement ici. J'aurais aimé — je compte le faire prochainement — revenir un peu sur la notion de hors-champ, dont Comolli parle dans la même note ainsi que dans la très intéressante légende de *La leçon d'anatomie du Dr Sebastiaen Egbertsz* dont une reproduction illustre son article. Je note qu'il s'agit d'une question d'une extrême complexité, où l'on s'emmêle très vite les pieds si l'on n'y prend garde. La triplicité introduite par Comolli : hors-champ contractuel, hors-champ référentiel, hors-champ réel (je fais une réserve sur la notion de hors-champ réel) me paraît tout à fait féconde et passionnante. La question en effet est bien celle-ci : que la notion de hors-champ fait intervenir une dimension au-delà de la diégèse, qu'on peut appeler une écriture.)

ANCIENS NUMEROS DES CAHIERS DU CINEMA

10 F	140 - 159 - 187 - 188 - 192 - 193 - 195 - 196 - 199 - 202 - 203 - 204 - 205 - 206 - 208 - 209 - 210 - 211 - 212 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 218 - 219 - 222 - 224 - 225 - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 240 - 241 - 244 - 247 - 248 - 249 - 250 - 253 - 256 - 257 - 264 - 265.
12 F	270 - 271 - 272 - 273 - 274 - 275 - 276 - 277 - 278.
15 F	207 (spécial Dreyer). 220-221 (spécial Russie année 20). 226-227 (spécial Eisenstein). 234-235. 236-237. 238-239. 242-243. 245-246. 251-252 (spécial Rétro) 254-255. 258-259. 260-261.
20 F	262-263 (spécial Censure).
18 F	266-267. 268-269 (spécial Images de marque).

CES NUMEROS SONT DISPONIBLES A NOS BUREAUX

Port : pour la France : 0,50 F par numéro.
pour l'étranger : 1,20 F par numéro.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 9, Passage de la Boule-Blanche, 75012 PARIS. C.C.P. 7890-76. Paris

Commandes groupées : les remises suivantes sont accordées aux commandes groupées :
— 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
— 30 % pour une commande de plus de 30 numéros.
(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port)

Vente en dépôt pour les libraires, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINEMA, nous offrons une remise de 30 %.

ANCIENS NUMEROS : OFFRE SPECIALE

60 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1971 : n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233. 234-235.
85 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1972-1973 : n° 234-235. 236-237 238-239 240 - 241. 242-243. 244. 245-246 247 - 248.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1974-1975 : n° 249 - 250 251-252. 253 254-255. 256 - 257. 258-259. 260-261
130 F (+ 12 F pour frais de port)	Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n° 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.
75 F (+ 6 F pour frais de port)	Collection 1976 n° 262-263 264 - 265 266-267. 268-269 (spécial Images de marque). 270 - 271 - 272

BULLETIN DE COMMANDE

M. : ....

Adresse : ....

souhaite recevoir : les numéros suivants ....

la collection : 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
la collection EISENSTEIN ☐

Modes de paiement : chèque bancaire à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
virement postal à l'ordre des CAHIERS DU CINEMA ☐
C.C.P. : 7890-76 Paris.

A adresser à : Cahiers du Cinéma, 9, Passage de la Boule Blanche 75012 PARIS


MAQUETTE & IMPRESSION
TEL 656 70 87

N° 279-280

SOMMAIRE